L.art.o 72/2

August Geist.

DIE
KUNST
IN
ITALIEN.

Von

B. Speth.

Zweyter Theil.

München, 1821.

Bey Karl Thienemann.

Vorrede.

Die warme Theilnahme, die das kunstliebende Publikum an dem ersten Bande dieses Werkes genommen, und die in verschiedenen öffentlichen Blättern und Zeitschriften mit Umsicht und Sachkenntniſs günstig ausgesprochenen Urtheile, haben den Verfasser in seinem weiteren Streben ermuthiget. Er hofft dem zweyten Bande dieselbe günstige Aufnahme in der vollen Ueberzeugung, daſs er auch durch ihn überall nur das Gute zu befördern eifrigst bemüht war.

Deſswegen fährt er fort, in der Beurtheilung der Kunstwerke von Siena und Rom seinem früheren, ihm zur Ueberzeugung gewordenen Grundsatze überall genau zu folgen. Man wird daher die durchgeführte Einheit seiner Ansicht und seiner Urtheile nirgends miſskennen.

Die Sieneser Schule ist bey ihrem Reichthume zu wenig bekannt, der Geist ihrer aus-

gezeichnetsten Meister mit jenem der edelsten Florentiner und Römer zu nah verwandt, als dafs der Verfasser nicht länger dabey hätte verweilen sollen. Sein Urtheil mufste daher die Werke jener Schule nicht minder umständlich treffen, als die eines Theiles der Römischen.

Poetische Erfindung — Charakter und Ausdruck — waren ihm bey jeder das Vorzüglichste, worauf er, als auf das Wesentlichste der Kunst, sein Augenmerk zuerst gerichtet, um daraus den eigentlichen Gehalt und Werth des Kunstgebildes in seinem höheren oder minderen Grade bis zum gänzlichen Verfalle in die Manier zu bestimmen. Dann erst konnte der mahlerische Theil — die Anordnung mit den übrigen Fertigkeiten — in Betrachtung gezogen werden, die, in ihrer höheren Ausbildung mit dem Wesen der Kunst in glücklichen Verband gebracht, dem Kunstwerke erst den eigentlichen Charakter relativer Vollendung geben.

Dafs in der Beurtheilung nicht jedes Werk gleich genügend entsprach, und Manches, bey manchem Guten, sogar noch weit hinter den strengeren Forderungen zurückbleiben mufste, war wohl zu erwarten. Es wurde getadelt — doch nicht des Tadelns wegen, sondern um

des aufrichtigen Strebens willen, womit der Verfasser sich beeiferte, bey einer in unseren Tagen so vielfältig geweckten Kunstliebe, reinere Begriffe, festere und geläutertere Ansichten der Kunst, wenn nicht, nach seinen schwachen Kräften, zu begründen, doch wenigstens, so viel er konnte, ernstlich anzuregen, damit einmahl des Faselns über Kunst ein Ende werden möchte. Denn es wird — in allem Ernste — jetzt mit vermeinter Kunstkenntniſs im Urtheilen über Kunst von Manchen viel Unfug getrieben, da sie fortfahren, uns in diesem heiligen Gebiethe Schein für Realität anzubiethen, und des Geistes reinste Erzeugnisse zur Sache des bloſsen Geschmackes herabzusetzen, die, gleich der wandelnden Mode, bald diesen bald jenen Zuschnitt der Zeit annehmen müsse, um zu gefallen; als ob das Gefallen nur an der Kunst läge, und nicht vor Allem an uns selbst, an unserem inneren Gemüthszustande, damit sie uns in ihren Werken auch gefallen könne, — ja gefallen müsse.

Darum hat der Verfasser auch hier und da gerechtem Tadel Raum geben zu müssen erachtet, (denn auch der Tadel belehrt, wenn gleich nur negativ) und am Meisten bey solchen Werken, denen der Geschmack fort-

während, gleichsam ein verjährtes Recht auf wesentliches Kunstverdienst zugestehen will.

Es konnte nicht fehlen, daſs gerade über Rom's Kunstschätze schon früher manches sachverständige Wort mit Gründlichkeit und Umsicht gesprochen war; denn von jeher hatten diese Gegenstände die tüchtigsten Männer beschäftiget. Das Zusammentreffen der Ansichten des Verfassers mit jenen der früheren Kunstgelehrten kann er jederzeit nur als eine erfreuliche Bestätigung seines richtigen Grundsatzes ansehen, von dem er in seiner Betrachtung ausgegangen ist. Wo er aber aus überzeugenden Gründen anderer Meinung war — wie etwa beym Laocoon und einigen vatikanischen Fresken des Raphaels — da wollte er sie eher der fremden laut entgegen setzen, als gänzlich verschweigen; wohlwissend, daſs, wenn die Wahrheit weder im Satze noch im Gegensatze liege, sie sich dann um so gewisser in der Mitte beyder finden lieſse.

München, im August 1820.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Abreise von Florenz.

Siena 2

Neuerrichtetes Institut der schönen Künste 3

Anfang der Kunst daselbst . . . 4

Kunstausstellung 22

S. Antonio in S. Domenico . . . 23

Guido da Siena — Matteo di Giovanni — Giovann Antonio Razzi (Sodoma.)

Wie die Alten die Form mögen ausgebildet haben 33

Was es heisse: Die Kunst könne nur aus dem Alterthume wiedergeboren werden. 46

Pacchiarotto's Werke in verschiedenen Kirchen 54

Dessen Fresco in S. Caterina . . . 55

Natività di Maria Vergine o Fontegiusta 58

Balthasar Peruzzi's Sybille.

Der Dom 62

Duccio di Boninsegna — Pietro und Ambrogio Lorenzetti.

Der Fufsboden 65

Beccafumi.

Seite

Libreria 73
Pinturichio.
Zur Geschichte der Glasmahlerey . . 84
S. Agostino 120
P. Perugino — Sodoma — Matteo da Siena — C. Maratti.
Spedale di S. Maria della Scala . . 126
Lorenzo Vecchieta.
Palazzo della Signoria 128
Sodoma — Saal del Consistoro — Beccafumi.
S. Francesco 134
Sodoma — Beccafumi.
S. Maurizio in S. Spirito . . . 143
Pacchiarotto — Fra Bartolomeo.
S. Bernardino 145
Sodoma — Pacchiarotto — Beccafumi.
Privat - Sammlungen 148
Ueber das Verhältniſs der Kunst zur Religion 150
Abreise nach Rom 163
Herrliche Aussicht auf der Höhe hinter Montagna 165
Rom 168
Anfang der Kunst daselbst . . . 170
S. Pietro in Vaticano 176
Beschreibung des Vorplatzes — der Obelisk — Anekdote — Beschreibung des Inneren der Kirche — neuer Grund der Täuschung — S. Peters Grab — Haupt-

Seite

altar — Mosaiken — plastische Denkmähler — Bonarroti's Pietà — Platform — die beyden Kuppeln — Anekdote.

Der Vatikan 195

Capella Sixtina 197

Bonarroti's jüngstes Gericht und Deckengemählde.

Gregorio Allegri's Miserere . . . 211

Sammlungen der Antiken . . . 216

Museo Chiaramonti 218

Philipp Veith.

Museo Pio-Clementino 220

Torso di Belvedere.

Der Porticus 223

Antinous — Apollo.

Laocoon 227

Eigene von Ramdohr und Anderen verschiedene Ansicht.

Saal der Thiere 247

Gallerie der Statuen 249

Zimmer der Büsten 254

Cabinet 256

Saal der Musen 259

Rotunde 264

Saal a Croce greca 270

Haupttreppe — Camera della Biga . . 272

Gallerie der Candelaber 274

Fortsetzung der Betrachtung der Gemählde im Vatikan 275

Die Bibel Raphaels 281

Seite

Der Saal Constantins 288

Schlacht — Taufe — Schankung Constantins.

Saal des Heliodor 294

Attila 297

Messe zu Bolzena 301

Die Befreyung des h. Petrus . . . 303

Camera di Segnatura — Disputa . . 306

Die Schule von Athen 318

Ueber Raphaels eigenes Bildnifs für den Bindo Altoviti, Anmerkung.

Der Parnafs , 330

Letztes Zimmer — der Brand von Borgo 333

Reflexionen über die Fresken Raphaels im Vatikane — andere Meinung . . 339

Ueber die Farben und Behandlungsweise der Fresco-Mahlerey, Anmerkung . . 350

Zimmer der gewirkten Teppiche . . 353

Der Saal Borgia 355

Domenichino — Han. Carracci — Andrea Sacchi — Poussin — Guercino — Guido — Baroccio — Caravaggio — Parmegianino —

Raphaels Madonna di Foligno . . 363

Dessen Transfiguration 369

Kapelle S. Lorenzo 384

Angelico da Fiesole.

Camera de' Papiri 390

Raphael Mengs.

Schlufs.

Wir verliessen Florenz am frühen Morgen des 27ten Septembers. Aber meiner Seele blieb es noch lange gegenwärtig. Ich konnte mich nicht sobald der Eindrücke entschlagen, die seine Kunstschätze auf mich gemacht. Mit wehmüthiger Freude gedachte ich der süfsen, engelreinen Gebilde des liebevollen Fra Giovanni und des ehrwürdigen Bruders Bartolomeo; bald durchirrte mein Geist die Tempel mit ihren kunstgeschmückten Kreuzgängen, bald stand ich hier vor Giotto, und da vor den Gemählden Gaddis und Memmis, sie in ihrer Treue und Einfalt bewundernd; dort führte mich der Geist noch einmahl vor Ghirlandajos und Massaccios vollendetere Werke. Des Albertinelli vergafs ich nicht, und meines vielgeliebten Francia erinnerte ich mich mit Wehmuth; auch des Andrea del Sarto gedachte ich und des kühnen **Michel Angelo**, des

bescheideneren Ghiberti und euer Aller gedachte ich, ihr Edelsten der Menschen, die ihr in himmlischer Begeisterung mit Liebe und Beharrlichkeit die Macht der Kunst förderlich geübt, und Licht in mein Innerstes gestreut und Friede und Beseligung.

Indessen wogten wir sofort über die bergigten Rücken des Apennins, der uns gleich ausserhalb Florenz wieder aufgenommen hatte. Casciano und Tavernelle lagen längst hinter uns, vor uns das fieberluftige Poccibonsi, das wir nach einiger Erfrischung gleich wieder verliessen. Endlich erreichten wir des Nachmittags über Castiglioncello, vier und eine halbe Post von Florenz, hinaus die Stadt

Siena.

Sie liegt auf dem Apennin und bedeutend hoch. Diefs sichert ihr, vor vielen anderen Städten Italiens, den wesentlichen Vortheil einer reinen, gesunden Luft. Mitten im Gebirge ist es dem Auge nicht immer gestattet, von hier aus sich in weite Fernen zu verlieren, nur zuweilen öffnet dem Blicke sich ein reitzendes Thal, und zwar von manchen Logen aus, die in privat Häusern zu diesem

Behufe zweckmässig angebracht sind. In den Strassen geht es bald auf- bald abwärts, wie es die Lage einer Bergstadt mit sich bringt, die übrigens in ihrem Inneren reinlich und heiter erscheint.

Es war eben heute der Tag, an dem das neu errichtete Institut der schönen Künste dem *Publikum* zum ersten Mahle geöffnet wurde. In Haufen strömte die schaulustige Menge dahin, auch wir blieben nicht zurück. Ich fand mehr, als ich erwartete, und Alles, um mir durch die Anschauung selbst den deutlichsten Begriff von dem hohen Alter und Geiste der Sieneser Schule machen zu können, die übrigens weit bedeutender und zahlreicher ist, als alle bisherigen früheren Kunstgeschichten sie im Zusammenhange geschildert haben.

Zwey Gemächer sind mit alten Gemählden vaterländischer Meister angefüllt, die aus unterdrückten Kirchen und Klöstern hierher gebracht wurden; einige, aus noch bestehenden, kamen der Ergänzung wegen durch den Cardinal Zondadari, Erzbischof von Siena, noch dazu. In dem ersten, grösseren Saale sind die Gemählde dieser Schule in chronologischer Ordnung, d. h. wenn auch nicht

immer nach dem Geburtsjahre des Meisters, doch entweder nach der Zeit seiner Blüthe, oder nach dem Alter seines hier eingereihten Bildes, aufgestellt. Das wesentlichste Verdienst um diese geschichtliche Zusammenstellung gehört, in Verbindung mit dem Director Colignon, dem fleissigen Abate Luigi de Angelis. *)

Im zweyten Saale finden sich unter die Siener Meister auch Werke von P. Perugino und von Anderen aufgenommen. Der erste der beyden Säle aber ist der Geschichte wegen bey Weitem der interessanteste, bey ihm wollen wir daher auch länger verweilen. Er enthält zunächst die Werke vom zwölften bis ins sechzehnte Jahrhundert.

Gleich links vom Eingange befinden sich die griechischen Gemählde, mit einigen diesen noch ähnelnden Werken der ältesten Italiener. Dann folgen die Darstellungen aus dem dreyzehnten Jahrhundert — durchgängig von Sieneser Meistern, an deren Spitze Guido da Siena, aus den bisher angeführten Schulen der mit Nahmen bekannte älteste von

*) Man sehe dessen Ragguaglio del nuovo istituto delle belle arti stabilito in Siena etc. Siena 1816. 8.

Allen. Seine Madonna hier mit dem göttlichen Kinde ist von 1262 und aus seiner letzten Zeit. *) Daneben ein kleines Madonnen Bild von Ventura di Gualtieri, der um 1259 gearbeitet. Gleichzeitig mit ihm blühte Gilio, die Madonna neben an ist von seiner Hand; über dem Ventura ein anderes Marienbild mit dem Christkinde von Rinaldo. Er arbeitete um 1260. Eine Madonna auf Goldgrund, besseren Styles, von Bonamico. Er übte die Kunst 1264. Ferner ein sehr altes Gemählde, die Vermählung der heil. Catharina mit dem Christkinde, zwischen Antonius dem Abte und dem Täufer Johannes. Die Figuren sind nicht ohne Ausdruck, aber äusserst trocken. Unterhalb der Madonna steht: Michelinus fecit. Keiner der Siener Kunstgeschichtschreiber that bisher dieses Meisters Erwähnung, und dennoch ist kein Zweifel, daſs Zeichnung und Färbung, nicht nur ganz dieser Epoche, sondern auch dieser Schule angehören; selbst die Zubereitung der Tafel stimmt damit überein, die, nach der Weise der übrigen Bilder der Siener Schule mit gyps-

*) In der Kirche S. Domenico werden wir seines ältesten Werkes erwähnen.

grundierter Leinwand überzogen ist. — Eine Madonna von Vigoroso, der um 1280 lebte; und eine andere mit dem Christkinde, von besserem Style, wird für Diotisalvi gehalten. Das Gemählde im Fronton über den genannten Künstlern, eine Madonna mit dem Christkinde zwischen Peter und Paul etc. scheint dem Salvanello anzugehören, der um 1274 blühte. In der Ecke befinden sich vier Gemählde von Segna, dem Lehrer des berühmten Duccio. Auf dem untersten ist Paulus abgebildet und auf dessen Schwert des Künstlers Nahme geschrieben. *) Senkrecht über diesen Bildern eine Darstellung, die mit vielem Grund einem gewissen Mino von Siena zugeschrieben wird, der noch um 1363 blühte und also mit Segna schon aus dem dreyzehnten ins vierzehnte Jahrhundert eingereift.

Die Reihe der Sieneser Künstler aus dem vierzehnten Jahrhunderte beginnt mit Massarello. Er mahlte das hier aufgestellte Cru-

*) Ticozzi ist also berichtiget, wenn er von den Gemählden des Segna behauptet: ma ora, per quanto é noto, non esiste veruna sua opera certa. — *Dizionario dei pittori.* Milano 1818. T. II. p. 241. Segna.

cifix 1305. Zwey kleine Gemählde von Duccio, Christi Geburt und die drey Könige. Zwey bedeutendere Werke von ihm befinden sich im Dom, in der Kapelle S. Ansano und del Sacramento. Man hat Nachricht von ihm von 1282 bis 1339. Das Crucifix mit Maria, Johannes und zwey Propheten wird dem Siener Lucio zugesprochen, der um 1326 gearbeitet. Darüber vier Dreyecke mit verschiedenen Heiligen, wie man dafür hält von Guido da Cenni, aus seiner Blüthe 1329. Eine andere Darstellung, angeblich von Cecco, der um 1339 die Kunst geübt. Dann folgen die Bilder von Simone und Lippo Memmi, und zwey von Ugolino. Die Dreyecke Oberhalb sind Werke des Nuccio oder Neroccio von 1340. Das Crucifix mit des Künstlers Nahmen und der Jahrzahl 1344 ist von Niccolo di Segna. Eine Schilderung der drey Könige von Berna oder Bernardo da Siena, er blühte nach der Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts.

Dann folgen die Werke besserer Art von den Brüdern Lorenzetti, Pietro und Ambrogio; eine Krönung Mariä und eine Madonna mit dem heil. Kinde von Engeln umgeben, zu beyden Seiten vier Heilige. Pietro, Laurati genannt, blühte wahrscheinlich

von 1327 — 1355 und arbeitete mit seinem Bruder Ambrogio (1257 † 1340) gemeinschaftlich an einem zu Grunde gegangenen Bilde, worauf er geschrieben: Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater. *) Lorenzo hieſs also der Vater, der schon zu Cimabues Zeiten zur Vervollkommnung der Kunst in Siena beygetragen. **) Es wäre möglich, daſs die hier oberhalb der Krönung Mariä befindliche Geburt des Täufers Johannes von dem Vater Lorenzo ist. Der Abate Luigi de Angelis ***) schreibt sie wirklich einem gewissen Lorenzo Laurati zu, nennt ihn aber einen Bruder des Pietro, von dem übrigens in dieser Eigenschaft sich in der Geschichte keine weitere Spur vorfindet. — Links daneben S. Domenico von Luca di Tome 1360. Darüber einige Bilder von Mino.

Ein grösserer Styl entwickelt sich in dem Werke des Andrea di Vanni (Giovanni.) Es stellt den heiligen Hyeronimus, Augustin, Franciscus und die heil. Clara vor. Im Jahre

*) *Ticozzi, Dizionario dei Pittori. T. I. p. 320. Lorenzetti.*

**) *Ticozzi a. a. O. p. 319.*

***) *Ragguaglio del nuovo istituto etc. p. 23.*

1373 ward er nach Neapel berufen. — Die Madonna mit den vier Heiligen gehört dem Biagio da Siena an, der um 1371 Mitglied des Siener Magistrats gewesen. Das grosse Bild in S. Agostino trägt des Künstlers Nahmen. Seine Zeichnung ist ziemlich korrect, aber die Färbung bleich, der Auftrag verwaschen (slavato.)

Mit Taddeo di Bartolo (1351 † 1410) nehmen hier die Werke aus dem fünfzehnten Jahrhunderte ihren Anfang. Ein englischer Gruſs mit des Künstlers Nahmen und dem Jahre 1409. Ihm zur Seite, etwas tiefer ein Bild seines Verwandten, des Domenico di Bartolo: eine Madonna im blauen Mantel und weissen Schleyer mit dem Christkinde von Engeln umgeben, unten des Künstlers Nahme und das Jahr 1433. Auf derselben Linie mehrere Heilige von Sano di Pietro mit 1440 bezeichnet. Die vier Evangelisten zu oberst von Martino di Bartolomeo. Ein Fragment: die Heiligen Franciscus, Ludovicus und Hyeronimus kniend, von Stefano Sasseta. 1436. — Dann folgen zwey Gemählde von Paolo di Giovanni mit dessen Nahmen und der Jahreszahl 1453. Ein Crucifix von derselben Hand und dem Jahre 1440. — Daneben S. Bernardino da Siena, ein Werk des

Lorenzo di Pietro (genannt Vecchietta,) Mahler, Bildhauer und Metallgiesser, 1426 † 1484. Ein Erzengel Michael auf Goldgrund von vielem Verdienste mit des Künstlers Nahmen Neroccio di Bartolomeo de Senis 1476. Oberhalb ein Bild in drey Felder abgetheilt, Maria mit dem segnenden Christkinde, rechts und links Johann der Täufer und St. Jacob. Ein Werk von edleren Physiognomien und besserem Faltenwurf; der Meister Priamo da Siena ist bisher allen Geschichtschreibern der sieneser Schule entgangen. — Etwas höher, ein Bild von Andrea di Niccolo, vier Heilige in vier Felder abgetheilt. Unten auf der ersten Reihe eine Maria Himmelfahrt, ein schöner Giovanni d' Asciano, der um 1470 geblüht. Eine Maria mit dem Christkinde auf erhöhter Stelle, oben zwey krönende Engel, unterhalb des Künstlers Nahme: Quidoccius pinxit 1482. Eine Christi Himmelfahrt mit Landschaft und unzähligen Figuren, ein Werk des Benvenuti da Siena 1487. Ueber der Thüre ein Bild mit grossen Figuren. Maria in der Mitte sitzend auf dem Throne, zu beyden Seiten mehrere Heilige. Man hält es für eine Arbeit der Brüder Faentini, deren Blüthezeit ebenfalls in das fünfzehnte Jahrhundert fällt. Ein

Madonnen Bild mit dem kleinen Christus und mehreren Engeln in der Mitte zweyer Heiligen, in Mosaic, wird dem Pietro di Paolo, oder, wie er sich auf einem anderen Bilde vom Jahre 1448 unterschreibt: Petrus Johannis de Senis, Pietro di Giovanni, zugeschrieben. — Endlich schliefst sich die Reihe der Gemählde dieses Jahrhunderts mit Matteo di Giovanni (wahrscheinlich des Pietro Bruder, die den Paolo di Giovanni, der oben vorgekommen ist, zum Vater hatten.) Es befinden sich hier von ihm zwey Madonnen Bilder von Heiligen und Engeln umgeben, auf dem einen, der Ecke zunächst, liest man: Matteus Joannis de Senis pinxit 1470.

Mit einer Geburt Christi von Francesco di Giorgio eröffnet sich hier die Sammlung der Werke aus Sienas höchster Kunstperiode, der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Das Bild selbst trägt des Künstlers Nahmen: Franciscus Georgii. Er arbeitete schon um 1491 und war Freund, und, im architektonischen Fache, auch Lehrer des Matteo. Eine Kreuzigung Christi mit vielen Gruppen kleiner Figuren in der Ferne, doch ohne Zusammenhang und Ordnung, ein Werk des Girolamo di Benvenuto vom Jahre 1502. Das Gemählde Cosmas und Damian

wird dem Bernardino Fungai zugeschrieben, er blühte um 1512. Die Madonna in der Glorie mit dem Christkinde und mehreren Heiligen von Andrea di Brescianino, er übte die Kunst am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, als Pinturichio in Siena mahlte. — Eine Venus von Baldassare Peruzzi (1481 † 1536.) Der vom Kreuze abgenommene Chris us, wahrscheinlich von Antonio del Rozzo, einem Schüler Peruzzis. Die Krönung Mariä von Domenico Beccafumi (Mecherino † 1549.) Ein rundes Bild, die Geburt Christi und eine heil. Familie darunter, von Giovanni Antonio Razzi, genannt Sodoma (beyläufig 1479 † 1554.) Bartolomeo Neroni (Riccio,) ein Schüler Sodomas. Der himmlische Vater mit den Patriarchen, Evangelisten und singenden Engeln, zwar unvollendet, ist von seiner Hand; er blühte in der zweyten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. — Christi Himmelfahrt und Maria Heimsuchung, beyde vorzüglich, sind Werke des Giacomo Pacchiarotto, der vor 1500 geboren, 1535 sich nach Frankreich begab und noch um 1573 gearbeitet hat. — Die Kreuzigung endlich gehört wahrscheinlich einem gewissen Giomo, einem Schüler Sodomas an.

Zu diesen sieneser Künstlern, deren Werke hier aufgestellt sind, wollen wir nun noch, der möglichsten Vollständigkeit wegen, einige da und dort zerstreut angeführte hinzusetzen: den Pietro Bolognini, Lehrer des Pietro Laurati, *) Bartolomeo Bologhini, Schüler des Letzteren. **) Lippo Vanni da Siena, er blühte um 1372. Ansano da Siena blühte um 1422; Daniel Ricciarelli (da Volterra) um 1500 † 1557. Marco da Pino, um 1520 † 1587; Angelo Parrasio arbeitete in der Mitte und Capanna am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Sebastiano da Francesco blühte 1481. Il Rustico, lo Scalabrino und Michelangelo Anselmi waren Schüler des Sodoma; letzterer lebte um 1545 in Parma. Virgilio Romano und Francesco da Siena kamen aus der Schule des Peruzzi; der Letzte arbeitete am Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Giorgio da Siena (il Gianella) Schüler des Beccafumi. Matteino da Siena starb zu Rom zwischen 1585 und 1590. Roncalli

*) *Lasinio Descrizione delle pitture del campo santo. Pisa* 1816. *p.* 49.

**) *Ticozzi, Dizionario etc. T.* 1. *p.* 53. *Bologhini.*

delle Pomerance 1552 † 1626. Alessandro und Ilario Cassolani, Alessandro des Vorigen Schüler, geb. 1552 † 1606. Pietro di Giulio Sorri 1556 † 1622. Arcangelo und Ventura Salimbene, Letzterer 1557 † 1613. Francesco Vanni 1565 † 1609. Francesco Antonio da Siena arbeitete um 1614 im Convent degli Angeli bey Assisi. — Francesco Rustici (il Rustichino) Sohn des Cristoforo † 1625. Rutilio Manetti 1571 † 1637. Bernardino Mei blühte um 1653. Raffaele Vanni da Siena geboren 1596, wurde 1655 Mitglied der Akademie S. Lucca in Rom. — Der Wiederauffinder des Geheimnisses den Marmor durch und durch zu färben war zugleich Michelangelo Vanni † 1656, auch Nicolo Tornioli übte diefs Geheimnifs 1640. Astolfo Petruzzi † 1665. Annibale Mazzuoli geb. um 1650 † 1743. Giuseppe und sein Vetter Apolonio Nasini, jener 1664 † 1736, dieser 1697 lebte noch 1750. Nicolo Franchini arbeitete um 1761. Endlich Liborio Guerini, der noch im Jahre 1800 in Siena gelebt.

Es bleibt höchst merkwürdig, dafs auf einem, in den Zeiten seiner Selbstständigkeit, so kleinen Gebicthe wie Siena; so viele Künst-

ler entstanden sind. In ihrer chronologischen Reihenfolge herrschten bisher bedeutende Lücken; sie auszufüllen, war es nothwendig uns länger dabey aufzuhalten. Der bedeutendste Antheil daran gebührt dem fleissigen Abate Luigi de Angelis, durch dessen Zusammenstellung obiger Gemählde aus der ältesten und mittleren Epoche er uns in die nähere Kenntniſs der Meister sammt ihren Werken, und durch beyde in den Stand gesetzt hat, sie mit einander vergleichen zu können.

Was nun zuerst aus dieser Vergleichung sich ergibt, ist der mit Gewiſsheit bestimmte frühere Anfang der Kunst in Siena, als in keiner der bisher genannten Schulen. Guido da Siena mahlte schon neunzehn Jahre früher, als Cimabue geboren wurde, der doch als der Wiederhersteller der Mahlerey in Italien geachtet wird. Von ihm angefangen haben wir nun von dem dreyzehnten Jahrhundert herab eine ununterbrochene Reihe von Künstlern angeführt, wovon die älteren selbstständig genug und eigenthümlich ihre Kunst geübt, und zugleich eine interessante Parallele zu den Florentiner Mahlern bilden.

Wie bey Cimabue, so ist auch schon früher bey Guido das Streben sichtbar, die

griechischen Vorbilder mehr und mehr zu verlassen. Seine weiblichen Gesichtsbildungen sind darum, und im Vergleiche zu den griechischen, lieblicher gestaltet, nicht mürrisch. Die Nachfolger zeigen mehr Kraft und Wärme des Kolorits mit glücklicherer Wirkung des Schattens, ein Ringen nach besserem Style und Faltung der Gewänder, ja, wie bey Michelinus, trotz aller Trockenheit, ein Streben nach Ausdruck.

Duccio arbeitete gleichzeitig mit Giotto, und wie dieser seine Vorgänger weit übertraf, so ist auch jener der Urheber einer besseren Kunstweise, wodurch er sich nicht nur über Guido, sondern über alle gleichzeitigen Meister Sienas erhob. Zu seinem besseren Style, der von ihm ausgehend im vierzehnten Jahrhundert immer herrschender wurde, gesellten sich mehr und mehr die Spuren ideeller Produktion. Die Physiognomien gewannen an Schönheit und entsprechenderem Ausdrucke, vor Allen in den Werken des Lorenzo Laurati und der beyden Lorenzetti, Pietro und Ambrogio. Pietros Werke wetteifern mit denen des Giotto im Campo santo zu Pisa um den Vorzug. *)

*) Vasari behauptet sogar: che divenne miglior maestro, che Cimabue et Giotto stati non erano.

So viel ist gewifs, dafs seine Darstellungen an Reichthum und Neuheit der Ideen die aller übrigen Meister übertrifft. — Bernardo da Siena war der erste, der jetzt auch in Schilderungen der Thiere sich hervorthat, und zwar bedeutend früher, als der Florenzer Paolo Uccello, mit welchem aber zu derselben Zeit Matteino da Siena in der Landschaft und Linienperspektive sich ausgezeichnet hat.

In den Werken aus dem fünfzehnten Jahrhundert, und nahmentlich des Taddeo Bartolo bildete sich fortwährend ein vergrösserter Styl aus. Sein Oheim Domenico verband jetzt mit dem Ausdrucke auch die Grazie, und so durchaus. Sano di Pietro, Giovanni d' Asciano, Neroccio und Priamo da Siena gestalteten Alles lieblicher und edler, auch wufste Neroccio seiner Färbung Zartheit, und Priamo einen besseren Wurf seinen Gewändern zu geben. Endlich fand Siena in Matteo di Giovanni seinen Massaccio, der wie dieser alle früheren Meister seiner Schule im Nackten und in einem fast in allen Theilen der Kunst zunehmenden neuen, besseren Style übertroffen hat.

So blühte nun die Kunst gedeihend fort in den Werken gegen das Ende des fünfzehnten bis zur zweyten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Die Darstellungen eines Antonio del Rozzo, Bartolomeo Neroni und Francesco di Giorgio entfalten überall tiefern Ausdruck mit Mannigfaltigkeit, besonders die Werke des Letzteren, dem auch das Verdienst gehört, einer der Ersten gewesen zu seyn, der sich der Verkürzungen mittelst richtiger Linienperspektive und eines natürlichen Faltenwurfes bedient hat.

Aber mit Giovanni Antonio Razzi (Sodoma,) Baldassare Peruzzi, Domenico Beccafumi und Giacomo Pacchiarotto hat die Kunst in Siena ihre höchste Höhe erreicht. Es sind die Heroen dieser Schule, über deren Werke man staunt, so fremd auch und ungewohnt ihre Nahmen dem Ohre klingen mögen, — Werke, jenen gleich zu achten, welche aus dem goldenen Zeitalter jeder anderen Schule hervorgegangen sind. Wie sehr auch die Vorgänger dieser Meister, nicht achtend der Form, in der ewig liebenswürdigen Einfalt ihrer Gestalten sich gefielen, in dem zu strengen Ebenmafse der Anordnung, in der Härte und Trockenheit ihrer Umrisse und Färbung mit scharf

gebrochenen Gewändern, wie sehr auch das Starre und Eckige noch vorwaltet; mit Sodoma, Peruzzi und den Uebrigen kam eine bessere Zeit für Sienas Kunst, in welcher die Strenge sich in Zartheit und Milde der Form aufgelöst, und Alles fliessender geworden und geschmeidiger und edler. Theilen auch ihre Werke mit jenen der Aelteren das fromme Leben im Ausdruck, das zarte Gefühl, ruhige Klarheit und züchtige Anmuth der Seele; so tritt doch alles dieses bey ihnen in jeder Gestalt und Regung der Glieder unendlich tiefer, inniger und lebendiger hervor. So bedurfte es nicht erst einer neuen Bahn um der Kunst vollendeteres Ziel zu erstreben, schon Guido schwebte es in dunkler Ahnung vor, und wie viele nachmahls auf ihn gefolgt, sie Alle wandelten denselben Weg, den einzigen auf dem zuletzt nur durch Veredlung und eine vollendetere Ausbildung der Form zugleich mit höherer Steigerung alles geistigen Charakters der Kunst in Siena ein Grad von Vollkommenheit errungen ward, der uns wahrhaft in Staunen setzt.

Wie nun hier die Epochen der Ausbildung und höchsten Blüthe der Kunst mit jenen der übrigen italischen Schulen gleichen Schritt halten, also auch die Epochen des Verfalles.

Von jetzt an (etwa gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts) neigt auch sie sich zum Untergange. Wohl mögen die inneren Unruhen und der Kampf um Freyheit wesentlichen Antheil daran gehabt haben. Man kann sagen, mit der Freyheit der Seneser ging auch ihre Kunst zu Grabe. Schon früher mufste Pacciarotto seinem Vaterlande entsagen, später und in den Zeiten der härtesten Bedrängung zerstreuten sich auch die geachtetsten Stützen der Kunst. Die politischen Veränderungen hatten auch in den Gemüthern der Menschen gar Manches Anders gestaltet; andere Meinungen, Grundsätze und Ansichten bildeten sich, das Leben trat überall reger, mannigfaltiger hervor, und strebte sich mehr in seiner äusseren Anregung und Entzweyung, als in seinem inneren Gleichgewichte zu fixieren. Und so lag es nun einmahl nicht mehr in der Zeit, und da man ihr nachgegeben, auch nicht mehr in den Gemüthern, ächte Kunst fördernd zu handhaben. Florenz selbst, dessen Interesse obgleich mit dem von Siena nach der Unterjochung in Eins aufgelöst war, wie hätte es dieser Schule eine Stütze seyn können? Da es eben zu der Zeit und aus demselben Grunde an dem Verfalle der eigenen Kunst zu kränkeln anfing. Ja sogar im Zu-

stande der Gesundheit, welche Hülfe hätte es von Aussen ihm leisten können? Wie die Kunst selbst, so geht auch ihr Verfall aus tiefer Quelle hervor; ist aber das Wesen der Kunst in seiner Wurzel, dem Gemüthe, angegriffen, dann ist es auch um sie geschehen, und alles Einwirken von Aussen vermag nicht, sie vom Untergange zu retten. Wie, wenn einmahl das Fundament erschüttert und untergraben ist, alle äusseren Stützen, das Haus aufrecht zu erhalten, nur Palliative sind, die den unvermeidlichen Einsturz zwar verzögern, aber nicht mehr hindern können. Und so näherte sich die Kunst in der zweyten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, nachdem die kräftigsten Stämme mit ihren letzten Verzweigungen abgeblüht hatten, immer mehr ihrem Ende. Auch deutete der Mangel an strenger Eigenthümlichkeit, welche bisher diese Schule so selbstständig charakterisiert, und ihr unter den übrigen Mitschulen Italiens einen ausgezeichneten Rang gesichert hatte, auf ihren baldigen Verfall. Das Streben, nach Andern sich zu bilden, erzeugte nur Nachahmung und mannigfaltige Manier, aber keine Kunst mehr. Auf diesem Wege war es also natürlich, daſs schon in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, aus den Werken

eines Roncalli delle Pomerance und seines Schülers A. Casolani, des Ventura Salimbene, Francesco und Raffaele Vanni, des Rustichini, Rutilio Manetti und Anderer, alle Spuren dieser sonst so kunstreichen Schule verschwunden waren.

Das achtzehnte Jahrhundert hat keine besseren Früchte hervorgebracht. In den Werken, unter andern des Giuseppe Pinacci (✝ nach 1718) des Annibale Mazzuoli, der beyden Nasini, des Nicolo Franchini, dessen Kunst zuletzt noch im Wiederherstellen alter, schadhafter Gemählde bestand, bis herab zu den modernen Gebilden eines Liborio Guerini, ist jener alte Geist gänzlich erloschen.

Wir betrachteten nun noch die neuesten Arbeiten der Zöglinge dieses aufblühenden Institutes, die zur Verherrlichung des Festes nebenbey aufgestellt waren. — So viel Ernst, geistiges Leben und Seelen Ausdruck in den Schöpfungen der Alten, bey häufigem Mangel an technischer Virtuosität; hier dagegen so manche lobenswerthe Kunstfertigkeit, aber wie ausgebrannt alles höhere Lebenslicht in den Formen, wie frostig Alles, wie gleichgültig und hohl und leer an tiefem Inhalt! Das ist schlimm, dachte ich bey mir, sehr

schlimm; soweit noch vom wahren Ziele, und auf solchem Wege! So blüht denn auch hier, wie in den Akademien zu Bologna und Florenz für die Kunst keine Hoffnung des Besserwerdens, vor der Hand wenigstens nicht für die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Wir gingen nun, unserem Geiste in verschiedenen Kirchen ein neues Leben zu bereiten durch die Betrachtung der Werke aus Sienas höchster Kunstperiode. Zuerst wandten wir uns zur Kirche

S. Antonio in S. Domenico.

Sie enthält Gemählde aus Sienas drey merkwürdigsten Kunst Epochen, aus der ältesten, der mittleren (ihrer Blüthe) und der letzten, — der ihres Verfalles. Endlich zeigt sie noch Werke aus der Periode des Durchganges der Kunst zur höchsten Stufe. Es ist sehr belehrend, sie alle nach dem Gange ihrer Steigerung in Betrachtung zu ziehen. Zuerst also, in der Kapelle Giulio Ciani, Guidos hochberühmte Madonna mit dem Christkinde auf dem Arme sitzend, über Lebens groſs, und dem frommen Spruche, in leoninischen Versen, unterhalb:

Me Guido de Senis diebus depinxit amenis,
Quem Christus lenis nullis velit agere penis. *)
Anno Domini MCCXXI.

Von einem Bilde, so alt und so erhalten, dürfte sich wohl bis jetzt keine Schule Italiens rühmen können, den Meister mit gleicher Zuverlässigkeit anzugeben. Aber auch davon abgesehen, trägt das Bild einen entschiedenen inneren Werth für die Kunst, wie für ihre Geschichte an sich. Wer in eine Madonna so deutliche Spuren von Würde und Holdseligkeit vereint zu legen verstand, dem mufste damahls schon das Wesen der Kunst im Inneren aufgegangen seyn, dem war das Ziel nicht fremd, nach dem sie ins Unendliche fort zu ringen hat. Versagte ihm auch die ungeübte Hand den Dienst, und ist darum sein Werk von Härten und Mängeln nicht frey, wer wollte mit Strenge als Fehler ihm vorwerfen, was er nicht besser gekonnt? Was kann die Mutter dafür, dafs das Kind ihrem Schoofse steif und unbehülflich entsteigt? dafs es der An-

*) Mich hat Guido von Sena in heiteren Tagen geschaffen,
Mög' ihn Christus der Milde bewahren vor jeglichen Strafen.

muth entbehrt und der besseren Verhältnisse der Glieder? daſs seine Bewegungen noch eckig, kaum angedeutet? daſs des tief schlummernden Geistes nur kärgliche Spuren an ihm sich offenbaren? Ist es doch mit Anlagen geboren zum Guten und Schönen, deren glückliche Entwicklung erst einer sorgfältigen Pflege vorbehalten ist.

Guidos Werk steht in jedem Betrachte schon höher, als die Gebilde seiner griechischen Vorgänger. Sein Inhalt war damahls ein leitender Stern auf der dunklen Bahn seiner Zeit; ihm folgend, konnte jeder mit Sicherheit dem unendlichen Ziele sich nähern. Das Wesen war durch ihn angeregt, obwohl der Geist nur rohen Formen eingehaucht, dessen weiterer Ausbildung es noch bedurfte, um aus lebendigerer Innigkeit jenen erst die Freyheit der Bewegung zu geben. Noch lange gefielen sich seine Nachfolger in diesem beschränkten Kreise. Keiner dachte durch neue, entgegenstrebende Weise, etwas Besseres leisten zu wollen. In der Ueberzeugung, daſs selbst die Härte der Form nicht vermöge, die zarte Knospe göttlichen Lebens in ihrer Entfaltung zu kränken, blieben sie der letzteren in kindlicher Einfalt zugethan.

Die Bilder, die uns von den Wänden dieser Kapelle eben so treuherzig entgegen kommen, sind Erzeugnisse desselben Geistes zwar, doch eines entwickelteren in späterer Zeit. Sie gehören dem Matteo di Giovanni (da Siena) an, und sind vom Jahre 1479, dritthalb hundert Jahre jünger, als Guidos Madonna. Diese Gemählde, so unmittelbar nahe einander lassen eine höchst interessante Vergleichung zu. Wie verschieden doch das innere Leben aus Matteos Gebilden hervortritt, und dennoch wie zusammenstimmend, wie verwandt mit Guidos Geist; immer noch dieselbe herrschende Empfindung, dieselbe Grund Idee, und doch eine andere in der Gestaltung, tiefer empfunden und inniger bezeichnet, charakteristischer durchaus. Die Härte ist weicher geworden, wenn auch nicht ganz fliessend, und was bey Guido noch steif und straff erscheint, ist hier williger und beugsamer geformt an Körper und Gewand. Wärmer, kräftiger und mannigfaltiger strahlt die Färbung. Man könnte sagen: Matteo verhält sich zu Guido, wie Massaccio zu Cimabue.

Aber welch ein auffallender Contrast zu Giuseppe Nasinis leichtfertigem Pinselwerk (v. J. 1765.) an der Decke dieser Ka-

pelle, und zu allem Uebrigen, was uns sonst noch Modernes von ihm darin begegnet! Doch wir wollen unsere Blicke nicht daran ermüden, um sie desto reiner und unbefangener auf ein Werk zu richten, das jetzt unsere ganze Aufmerksamkeit fordert.

In der Kapelle S. Catarina befinden sich zwey Fresco Gemählde des Gioan Antonio Razzi (Sodoma) vom Jahre 1526, die nicht nur zu den vorzüglichsten dieses Meisters, sondern selbst zu den vollendetsten dieser Schule gehören.

Zu beyden Darstellungen sind die Motive aus der Legende genommen. Zuerst erzählt sie, wie die Heilige während der Fastenzeit täglich von einem Engel mit der Eucharistie, der einzigen Nahrung, die sie zu sich genommen, gespeiset worden. Diese Scene findet sich auf der linken Seite. Christus oben und Maria die Mutter mit ihm in den Wolken, ein Engel reicht St. Catharinen das Liebesmahl, hinter ihr zwey ihrer Begleiterinnen, Schwestern des Ordens. — Alles irdische Verlangen ist aufgegeben, nur nach oben hebt sich das brünstige Gemüth, nach dem himmlischen Brode hungert die schmachtende Seele, die in gläubiger Hingebung das heilige Mahl zu empfangen bereit ist, festen Vertrau-

ens, es werde den Körper wie die Seele zum Leben bewahren. Kann die Andacht wohl noch andächtiger geschildert werden? Und wie gerührt die Schwestern sind, wie sie so frommen Antheil nehmen und im Geiste den Genufs mit ihr geniefsen! Ein rührender Anblick zu himmlischen Harmonien zusammengestimmter Empfindungen!

Weiter berichtet die fromme Sage, die Heilige habe zu Pisa, eines Tages in den Himmel verzuckt, die Wundenmahle Christi empfangen; der Schmerz, als glänzende Strahlen des Lichtes ihre Seite und Hände und Füfse brennend berührten, sey so heftig gewesen, dafs sie bey längerer Dauer demselben hätte unterliegen müssen. Zur Rechten erblicken wir diesen zweyten Moment dargestellt. — Eine schwere Aufgabe, und wie einzig und unübertroffen gelöset!

Es war hier keine äufsere Handlung darzustellen, nur Vision. Der Geist, in seinen innersten Kern, die Seele, zurückgezogen, empfand und litt unbeschreiblich. Diesen Kampf der Seele zwischen geistiger Sehnsucht und sinnlichem Schmerze wollte Sodoma uns schildern; darum ward von ihm jedes äussere Motiv verschmähet. Wir sehen nicht die heisse Gluth der Strahlen, es sollte kein Schau-

gemählde seyn, unser Mitgefühl wollte er in seiner Tiefe erfassen; fühlen sollten wir mit der Heiligen den brennenden Schmerz, aber den unendlich gemilderten durch die glühende Sehnsucht nach dem Lichte.

So, sehet nur, ganz so liegt sie hier in den Armen zweyer Ordensschwestern. Aber was sehet ihr? nicht Schmerz, nicht Sehnsucht, und doch Beyde! aber in Schmerz aufgelöste Sehnsucht, und in Sehnsucht vergangenen Schmerz; ein Bild unbeschreiblicher Mischung sehet ihr, ein Wunder von Durchdringung ewig getrennter Empfindungen, ein Suchen, was sich unaufhörlich flieht, und ein Finden zugleich, was sich nimmer sucht; Leiden und Seligkeit, in einen Moment zusammengezogen.

So scheint sie dem Tode unendlich nah, aber sie ist es nicht; sie stirbt, aber sie kann nicht sterben vor Entzücken. — So ist sie verklärt, rein, himmlisch verklärt, nicht wie irdische Gestalten sich verklären; und in der Verklärung sind die feindlich getrennten auf immer vereint, aller Kampf ist beschwichtiget, das Räthsel gelöst.

Welch unergründliche Tiefe in diesem Ausdrucke eines in süsse Ruhe übergegangenen bitteren Kampfes! Und welcher Gegen-

satz zu dem Herzens Kummer beyder theilnehmenden Wesen, die sie unterstützen. In dieser seligen Ruhe ahnen sie das nahe Erlöschen, das Hinscheiden der Geliebten nach einem schweren Kampfe, der früher ihre Seele durchschnitt. Darum trauern sie wohl so tief gerührt, aber nicht trostlos. Der letzte Hauch trägt ja die Theure hinauf in die Wohnung der Seligen, von dort herab sendet sie Gnade dem zurückgelassenen Schwester Chor. Keine Thräne zittert mehr über die blassen Wangen herab, verstummt sind die lauten Klagetöne; nur der Trennung banges Gefühl stöhnt wehmüthig herauf aus der beklommenen Brust.

Wie dir doch Alles unter der Hand so unbegreiflich schön geworden ist, du vortrefflicher S o d o m a! und doch wufstest du selbst nicht, wie es zugegangen. Aber deine Unwissenheit ist uns so rührend, als dein Werk, das wir gerade um ihretwillen so hoch preisen. Darum magst du selbst überrascht vor deinem Bilde gestanden seyn, und nicht wenig gestaunt haben vor dir selbst, als die ganze Tiefe deiner Seele mit einem Mahl darin sich vor dir aufgethan, und du dich in dir selbst gesehen, in deinem innersten Haushalte, in dem geheimsten Wirken deines unbegreiflichen

Ich. — So ergeht es auch uns. Noch jetzt stehen wir vor deinem unergründlichen Selbst, erstaunt vor dir, wie du einst gestanden vor dir selbst.

Ja, ja! es ist eine groſse Kunst, die Kunst. Das haben wir hier wieder gesehen; wer sie nur mit Farben und Linien zu besitzen glaubt, besitzt sie nicht.

Der Geist empfing, vollendet war das Werk!

Den Pinsel müſst ihr zuvor in euere Seele tauchen, ehe ihr ihn auf der Palette mit euerer Farben buntem Gemische schwängert; denn was ihr gebären sollt, sind ja nicht Farben und Linien allein, die ihr geistlos damit auf die Leinwand zieht; eine geistige Frucht sollt ihr uns zeugen, je geistiger, je tiefer aus euch selbst hervorgehohlt- aus euerer Seele, der geistigsten Geburtsstätte, desto besser. Der Farben und Linien aber pfleget sorgfältig, damit sie zur leichteren, glücklichern Geburt euch treulich helfen.

Dieſs verschmähte auch Sodoma nicht. In gleichem Maaſse, als hier sein Geist die tiefsten Schranken durchbrach, um ins Leben hervorzutreten, gab er auch den Gestalten wunderliebliche Reitze durch Formen und Farben. Die Härte seiner Vorzeit ist gänzlich

verschwunden, das Eckige abgeschliffen, nur die Strenge zeigt sich noch in den Umrissen, aber nicht mehr in der ihr eigenen Schärfe und Trockenheit. Fest sind sie geführt und bestimmt, doch mit weicherer Behandlung zu völligeren Formen abgerundet. Auch wärmeres Blut rinnt durch die Adern und drängt sich lebendiger nach der Oberfläche, und an Kraft und Zusammenstimmung der Töne übertrifft er sie Alle, die vor ihm in Siena die Kunst geübt.

Das: Magna ingenia conspirant, bewährte sich hier durchaus, und ich kann darum meine Ueberraschung noch immer nicht bergen, mit der ich vor diesem Bilde, wie vor Raphael gestanden. Die große Idee, der tiefe ganz vortreffliche Ausdruck mächtiger Gefühle in ihrer wechselseitigen Bekämpfung, mahnten mich unwillkührlich an Sanzios Schöpfungen. Nur die breiteren Formen durchaus und ihre größere Gestaltung sind nicht mehr Raphaels, verkünden Sodomas Eigenthümlichkeit.

So erschwang sich durch Letzteren endlich die Kunst in Siena, erst nach vollem Verlaufe von dreyhundert Jahren, auf ihren höchsten Gypfel.

Warum doch zu dieser Vollkommenheit ein so grosser Zeitraum nothwendig gewesen? dachte ich oft bey mir selbst, und verglich darum in ernster Betrachtung ihre Werke nach den verschiedenen Epochen der Steigerung. Ich fand eine gänzliche Durchdringung des Geistes und der Form, ein völliges Verwachsenseyn beyder in einander, und zwar nach einem strengen Verhältnisse beyder zu einander. Ich gab in Gedanken diesem beschränkteren Maafse geistigen Wirkens in Guido's Madonnenzügen Matteo's freyere Umrisse, seine höhere Färbung, und ein anderes Bild stand vor meinem Geiste, fremd dieser zarten Anmuth und Einfalt. Ich dachte mir dagegen zu Matteo's lebendigeren Geistesregungen Guido's dürftige Umrisse, und jene traten sogleich übergewichtig hervor; es zeigten sich doppelt fühlbar die Mängel der letzteren. — Es ergab sich bey fortgesetzter Vergleichung dieser Werke, dafs, jemehr der Geist der Alten bemüht gewesen, immer klarer und durchsichtiger durch die Form zu dringen, die Folgsamkeit der letzteren dem Geiste zu dienen, desto mehr zugenommen; so dafs in dem Maafse, als dessen innere Kraft kräftiger nach Aussen rang, und wärmer und immer wärmer sich durch alle Glieder ergofs

bis zu ihren Extremitäten, endlich auch alle Härte in Weichheit geschmolzen und das Straffe fliessend geworden ist.

So scheint anfänglich aus dem Geiste und mit ihm zugleich die Form stufenweise hervorgewachsen zu seyn, ähnlich dem bewufstlosen Verfahren des roheren Natur-Geistes, der aus dem Keime sich und seine eigenthümliche Form zugleich entwickelt. So zeigt sich sein erstarrtes Leben überall noch hart, eckig und scharf gebrochen, wie in den Krystallen; in den Pflanzen, wo sein regeres Leben beginnt, tritt er in belebteren Gestalten zart und weich hervor, bis er endlich auf der höchsten Stufe, der geistigsten seines Wirkens, in den Blüthen und Früchten, sein unendlich sinniges Spiel treibt mit Formen und Farben, und in unzähligen Abstufungen gar schön und mannigfaltig.

Nach dieser Ansicht ward ich bald auf die Vermuthung gebracht, wie es den Alten etwa in dunkler Ahnung vorgeschwebt, es könne die Form sich nicht einseitig ausbilden, sondern es müsse von innen heraus auf sie gewirkt, aus dem höheren Leben das niedere geboren werden, damit das Eine das Andere ebenmässig zur Einheit durchdränge.

Was mich nun in dieser Vermuthung be-

stärkte, waren folgende durch Anschauung mehr begründete Wahrheiten. Die Kunst bey den Alten ist ursprünglich vom Geiste ausgegangen, das beurkunden ihre Werke unwiderleglich. Keines derselben, selbst das roheste nicht, ist ohne alle geistige Beziehung und Bedeutung. Zwischen Geist und Form in ihren Gebilden herrscht ein strenges, durchgängiges Gleichgewicht, welches nur aus dem verwandten Ursprunge dieser mit jenem, d. h. aus ihrer jedesmahligen Herausbildung aus dem Geiste erklärlich ist, wobey sie nicht mehr gelten soll, als jener Grad des Geistes, aus dem sie, davon belebt, hervorgegangen. Endlich, diese Werke ziehen in ihrer Natur-Einfalt, gerade wie diese selbst, das unbefangene Gemüth fortwährend mit Wohlgefallen an, und es erscheint sogar die minder schöne Form, wenn sie nur das richtig bezeichnet, was sie soll, weniger drückend, als bey der modernen weichern und glattern Ausbildung der Form der oft fühlbare Mangel alles Geistes.

Nur auf diesem Standpunkte der Ansicht, wo ohne vorgreifende Gewalt der Form über den Geist, und umgekehrt, beyde bis zu ihrem relativ höchsten Grade von Vollkommenheit in gleichem Maaſse fortschreitend erscheinen, nur auf diesem Standpunkte, konnte ich

mir es erklären, warum bis zu ihrer völligeren Ausbildung ein so bedeutender Zeitraum nothwendig gewesen.

Ich fühle schon im Geiste, was Ihr mir jetzt entgegnen werdet. Nicht dieſs, sondern der Mangel an Kenntniſs der Antiken war es, was den schnelleren Fortgang verzögerte. Aber wie möget Ihr so Etwas behaupten? Hatten sie denn nicht überall die Natur vor sich, dieses kräftige Urbild, das früher da gewesen, als die Antiken, und ohne welches selbst diese nicht in's Leben hervor getreten wären? Nun aber, da sie die Natur hatten, wie kömmt es dennoch, daſs die Ausbildung der Form, im steten Hinblick auf die Natur selbst so langsamen Schrittes ging? Sehet, das eben ist es, was mich zur Vermuthung nöthigte, daſs die Alten zunächst die Form an der Natur nicht einseitig (in abstracto) studierten, sie blindlings von ihr abgeschrieben haben. Sie sahen die Natur, und was sich von ihren Gestalten und Verhältnissen etwa durch bloſse Anschauung ihrem Geiste eingeprägt, das gaben sie aus ihm und mit ihm zugleich belebt für die Anschauung wieder. An ein eigenes, abgezogenes Studium der Form also, war wohl bey ihnen nicht zu denken, weil es sonst nicht zu begreifen wäre, wie sie

damit nicht weit früher zu einer höheren Vollkommenheit der letzteren hätten gelangen müssen.

Eine andere Frage ist es, ob damals schon dieses vom Geiste eigentlicher Kunst getrennte Studium der Form wäre förderlich gewesen. Ich meines Theils bezweifle es durchaus. Es ist leider nur zu wahr, dafs eine abstrakte Ausbildung der Form, wenn sie nicht stufenweise mit einer stets tieferen Anregung des Geistes nothwendig gleichen Schritt hält, zuletzt entweder im todten Mechanismus endet, oder selbst übermächtig hervortritt. Was ist es, das während des Studiums die Seele des Zöglings erfüllt, sich ihrer ganz bemächtiget? Die Form ist's, die sinnlich zu seinen Sinnen spricht, sein ängstlich Forschen nach den Verhältnissen ihrer Theile, sein Streben nach Correktheit der Umrisse und nach der Kenntnifs ihres verborgenen Inhaltes, des Knochen- und Muskel-Baues. — So harret der Zögling lange Jahre in geistlosem Streben, in todter Befangenheit mechanischen Treibens, und ahnet nicht den Geist, der aus dem Vorbilde ihm entgegen kömmt, der die Züge, die er sorglich nachbildet, so gestaltet, fühlt nicht die Bedeutung, warum Glied an Glied gerade so sich anschliefst, hier ruht

dort sich regt und hervortritt und zurück; daſs endlich die Seele mit ideeller Macht die Gruppe umschliessend sie zur Einheit der Anordnung zusammen halte, das Alles liegt seinen sinnlichen Blicken zu tief; sie erfassen es nicht.

Dieſs wäre aber noch lange nicht das Schlimmste, blieb ihm dabey sein Innerstes nicht selbst verschlossen. Im frevlen Wahne es werde ihm Alles das einst auch so kommen und werden, von selbst und mit der Form, ist er versucht, die Form für das Wesen zu achten. Daſs er dieses in sich selbst, in der Tiefe seiner eigenen Seele verschliesse, daran denkt er nicht; daſs er vom Geiste empfangen müsse, was er und wie er es mittelst der Form zur Anschauung bringen will; kurz, daſs es ohne ideelle Kraft in ihm, ausser ihm zu keinem Kunstwerke kommen könne, das sind ihm unbegreifliche Geheimnisse. Da ist aber auch Niemand, der sich des Armen in seiner Noth erbarme, und ihm sage: Was du gelernt hast, bewahre treu, es wird dir zum Guten vielfältig frommen; aber thue nicht eitel mit deiner Wissenschaft, denn sie ist nur der Anfang zum Ende, das in dir selbst liegt, und dich Niemand lehren kann. Zum Mahler bist du erzogen, ja, doch nicht zum Künstler, der

kannst du nur von Gottes Gnaden seyn, wenn dir die Idee recht tief eingeboren ist, und du damit zu gewalten vermagst über den sinnlichen Stoff, daſs er dir diene und sich füge, deinen Geist, den reinen, beseligenden, in sich aufzunehmen, und mit ihm Leben und Bedeutung zur Wiedergeburt; denn nur, was aus dem Geiste geboren ist, geht ein zum Leben der Kunst.

Wie nun sofort die einseitige Ausbildung der Form zur Uebermacht und den weiteren Unarten der Technik führe, das sehen wir an den Bemühungen einer neueren Schule, (ich meine an jener zu Bologna). Ihren Stiftern, den Carracci, gefiel es zuerst, dem wissenschaftlichen Theile an der Kunst, eigene Studien zu widmen. Sie dehnten diese auf alle damit verwandten Hülfswissenschaften aus, und zogen selbst die Antiken mit in ihren Wirkungskreis. Dadurch wurde nun freylich dem Verstande ein weites Feld geöffnet. Die Anschauung, nach Aussen gerichtet auf die Natur und die plastischen Vorbilder, hatte Stoff genug zu Vergleichungen und Abstraktionen; man spürte mit schärferen Blicken dem zärteren Flusse der Linien nach und den allgemeinen und den besonderen Verhältnissen der Theile; die Umrisse wurden weicher, die Glie-

der beweglicher und charakteristischer alle Formen. Aber nichts war, was zugleich mit das Leben der Seele in seiner geheimsten Tiefe angeregt, was die Macht der Ideen fortwährend gesteigert, und in ihrer Uebermacht wieder gebunden hätte.

So wuchsen aus dieser Schule Gestalten hervor, die einer Seits spielend und leichtfertig, aber mit weichen, völligen, ja bis zum unbestimmten hin oft weichlichen Umrissen gar eitel und geziert thun; anderer Seits, der Natur selbst nicht weniger als den Antiken zum Trotze, in Uebermuth keck und breit und bis zur Uebertreibung der Geberden sich bewegen. Man sieht so recht, wie hier die Form durchaus den Meister spielt. Sie erscheint, ein Gebilde der Wissenschaft, ausschliessend dem Verstande angehörig, nicht dem Geiste entsprossen, nicht mit ihm zusammen gewachsen, wie Schale und Kern, rauh, aber süſs an Inhalt (wie bey den Alten); sondern glatt und glänzend von Aussen, doch mehr oder minder entbehrend der besseren Frucht im Inneren. Es fehlt zwar den Werken dieser Schule nicht an Leben; aber wie sie dieselben auch belebt haben mag, es ist doch überall nur die Oberfläche von jener unergründlichen Geistestiefe, womit die Alten die

ihrigen durch und durch beseelt hatten. Es haftet das Leben nur am Aeussern, wie ein leichter Anflug. Es ist nicht so recht vom innersten Grunde hervorgehohlt, und, wie von der Natur selbst, den Zügen eingeleibt. Dort, wo sich aber in ihren Werken die Gestalten nach allen Richtungen bewegen, und die Geberden ins Breite getrieben und übertrieben sind, wo sie gewagte Wendungen, kühne Stellungen mit nie gesehenen Verkürzungen (mechanische Kunststücke der Schule) zeigen, fühlten die Meister selbst das Uebergewicht der Form. Der Geist, sollte er der Uebermacht nicht gänzlich erliegen, mufste jetzt selbst als Gegengewicht hervortreten, wild, wie im Sturme, mit roher Gewalt, in starrer Einzelnheit, als Ausbruch vorherrschender Leidenschaft, als Schmerz ohne Ueberwindung, ohne Resignation, als Macht ohne Demuth, als Gröfse ohne Bescheidenheit.

Ein Ganzes, das aus solcher Gewaltthätigkeit der Geberdung hervorging, konnte nun freylich seinen Schlufs nicht mehr in sich selbst haben, sondern er mufste von Aussen durch neu ersonnene Kunstgriffe herbeygeschafft werden, damit es doch wenigstens seine sinnliche Wirkung nicht verfehlen möchte. Man achtete jetzt weder der Natur mehr, noch der

Wahrheit, Alles wurde nur auf imposante Effekte berechnet. Massen wurden Massen entgegengestellt, dem Schatten das Licht, aber immer in Massen; denn so that es die beſste Wirkung, und je frappanter und kontrastierender, desto besser. Ein keckes, breites Hinbürsten der Farben nannte man geistreich, und je pastoser, desto wirksamer.

So hatte das eine Extrem das andere nothwendig herbey geführt. Aber es waren immer nur Extreme, in ihren Aeusserungen von gleicher Art, zwey Pole, verwandter Natur, in deren Mitte also kein Indifferenzpunkt lag, worin das Produkt, zwischen Anziehung und Abstossung, das Gleichgewicht seiner Bewegung, Ruhe gefunden hätte.

Ihr werdet nun einwenden: „wenn es sich, nach der Ansicht des Verfassers, mit der Ausbildung der Form also verhält; so ist es besser, sie ganz aufzugeben, zu ihrer früheren Roheit zurückzukehren und die Alten nachzuahmen, von welchen er uns, wie es scheint, in allem Ernste, glauben machen will, sie allein hätten die Kunst im strengsten Sinne geübt.“

Es wäre mir leid, solltet ihr meine gute Absicht miſskennen. Ihr wisset ja selbst, welchen Werth ich auf die Form lege, und daſs ich darum unmöglich gemeint seyn kann, ihre

Ausbildung gerade zu, sondern nur die Einseitigkeit derselben zu verwerfen. Ich halte dafür, daſs es dem Geiste des Zöglings wenig nütze, ihn Jahre und Jahre lang ausschliessend, mechanisch bloſs und ins Weite und Unbestimmte hin mit todten Linien und Verhältnissen zu beschäftigen. Den Bau des menschlichen Körpers soll er kennen, durch und durch in jeder Lage und Stellung; aber er soll sich diese Kenntniſs nicht auf Kosten der freyen Thätigkeit seines eigenen Geistes erwerben. Wer wollte dem Kinde es wehren, bevor es nicht im vollkommensten Besitze der Sprache und ihrer Regeln ist, seine Gefühle und Empfindungen in verstümmelten Worten zu äuſsern; würde es über die Sprache nicht das Denken selbst verlieren? Darum möge es dem Zöglinge gegönnt seyn, mit erster Anregung sein ihm inwohnendes Genie zu versuchen. (Quid valeant humeri, quid ferre recusent.) Entspricht auch die Form nicht ganz, und zeigen sich in den Gestalten manche Gebrechen; das Leben ist doch gerettet, die Idee geboren, und damit das Höchste für ihn gewonnen.

Jetzt erst wird ihn zunächst der eigene strenger vergleichende Blick auf die äuſseren Schwächen seines Werkes belehren, wie Man-

ches daran besser, edler geformt und in reinere Proportion gesetzt seyn könnte. Denn was er bilden wollte, ist er sich klar bewufst, ob es ihm aber bewufstlos auch so geworden, ob Geist und Form sich in Ruhe durchdringen, jener nicht zu wenig sage, diese nicht zu viel bedeute, das Alles, wenn auch nicht mit dieser individuellen Bestimmtheit, wird er wenigstens fühlen in der Vergleichung seines Werkes mit der Idee. Was er jetzt einzelnen Theilen noch zuzusetzen, was er davon zu nehmen habe, und wie er das Ganze so oder so verbessert gestalten müsse zur völligen Uebereinstimmung mit sich, das wird er, am besten durch sein eigenes Gefühl belehrt zuerst in der lebendigen Natur ausser sich suchen, und zwar in derjenigen, deren Individualität im Charakter der Form der Eigenthümlichkeit seiner Idee am meisten zusagt; denn gerade in dieser Beziehung soll er sie wählen. Welche er also wähle, das kann ihm nicht gleichgültig seyn. Im Gebrauche selbst aber ist er unbeschränkt, in jede Lage ist sie fügig und leicht veränderlich nach Bedarf.

Dann mag er auch an dem Geiste und den Formen auserlesener Werke doch nur jener, wozu er sich vor Allen hingezogen fühlt, seine eigene Seele durch Anschauung erwärmen und

sehen, in welche Art von Gestalten und Bewegungen sich das befreundete Gemüth ergossen, und wie es darin in seiner Besonderheit sich zeige und geberde.

Woran es dem Aeusseren sonst noch gebrechen mag, des Meisters freundlich Wort wird es ersetzen, aus der Befangenheit ihn erlösen, das ungeübtere Auge mit dem seinigen sicher leiten durch Lehre und Unterricht. Doch kenne er vor Allen das Maaſs und die Richtung der Kräfte des aufblühenden Künstlers, und ehre beyde, wie sehr sie auch von dem eigenen verschieden seyn mögen. Denn es ringen die Geister alle nach dem Höchsten, doch auf eigenthümliche Weise ein jeder, und nach Maaſsgabe verschiedener Kraft. Darum sichte und beschneide er mit Schonung. Sein Messer treffe nur die Auswüchse der Form; nicht dringe er bis aufs Leben damit, daſs er es nicht ertödte im zarten Keim des aufblühenden Genies.

Nur auf diesem Wege wächst der Geist frey mit der Form, wie in der Natur, zugleich auf; nur so bildet er sich nicht in eine allgemeine ihm fremde Form, sondern in ein bestimmtes, von ihm erfülltes Maaſs derselben hinein. So erscheinen dann beyde im Produkt als unzertrennbar zusammengehörig; jener für diese,

diese für jenen geschaffen. — Beyde das Werk eines Individuums, durchaus individuel, dem Individuum angehörig und der Natur zugleich.

Ich habe mich vielleicht nicht so deutlich gemacht, als ich das Gesagte deutlich fühle; aber das wollte ich damit näher erörtern, was ich oben von dem Herausbilden der Form aus dem Geiste in den Werken der Alten, und von dem Verwachsenseyn beyder zu einem durchgängigen Gleichgewichte angedeutet habe.

Wir sind jetzt unvermerkt bis zu jenem zweyten Punkte gekommen, der uns hierin die Werke der Alten zum Muster aufstellt. Der Satz: die Kunst könne nur aus dem Alterthume wieder geboren werden, und man müsse darum zu ihm zurückkehren, ist, wohl verstanden, eben so wahr, als vielfältig, nicht verstanden, in seiner Anwendung mifsbraucht worden. Von dem uralten Uebel, die Form für mehr als sie ist, wohl gar für das Wesen selbst zu halten, ist auch die neueste Tendenz der Kunst bey vielen nicht frey. Es ist unläugbar, dafs die Neueren gerade in diesem äussern Mittel zur Darstellung grofse Vortheile errungen haben. Warum wollen sie sie also aufgeben und zu der alten Härte wieder zurückkehren? Warum in knechtische Nachahmung verfallen und

gerade an der Form und sogar oft mit Uebertreibung an ihr hängen bleiben? Da doch die geübtere Hand sie weicher und fliessender gestalten kann. Vermesset euch ja nicht zu glauben, daſs ihr die Kunst durch todte Nachahmung aus dem Alterthume erwecket; denn es besteht der Alten unsterbliches Verdienst keineswegs in den schlichten, einfältigen Formen, nicht in den harten, steifen Umrissen und dem scharfen Bruche der Gewänder. Das vielmehr ist und bleibt einzig ihr höchster Ruhm, daſs sie die Urschönheit der Seele, wie sie nur im ewigen Frühlinge einer neu erwachenden Welt blüht, wie sie noch unvermischt mit Leidenschaft und fremdartigen Begriffen dem Geiste inwohnt, in ihren Werken ruhig verklärt haben; das ist ihr höchster Ruhm, daſs sie überall treu nach bedeutungsvoller Individualität gestrebt, und sie im wunderbaren Gemische von Leiden und Erquickung, von Hoheit und Demuth, von Ernst und Würde mit all der Anmuth und Zucht der eigenen Seele, in Stellung, Blick und Geberden, ernst und strenge angeordnet, zur Offenbarung gebracht; — das ist ihr unsterbliches Verdienst, daſs ihre Werke die Frucht himmlischer Begeisterung sind, womit sie mit Inbrunst dem göttlichen Lichte zugewandt durch

Glaube und Andacht sich zur Anschauung des Ewigen erhoben, den Himmel herabzogen, und so das eigene, fromme, beharrliche Leben treu zur Erscheinung brachten; — das ist und bleibt ihr unsterbliches Verdienst, dafs sie ihre Gestalten aus der Natur gegriffen mit täuschender Wahrheit und keuscher Anmuth, in klarer und zarter Verschmelzung der Töne kernfest, gediegen und ehrlich gemeint dargestellt haben. — So sehen wir in jeder ihrer Gestalten, bey allen Gebrechen und Mängeln der Form, selbst was im Leben sich feindlich begegnet, friedlich und freundlich zusammen bestehen, und in alle Züge und Geberden ausgegossen, sie zu bewegen; aber die Bewegung erscheint nicht, es ist die Ruhe in der Bewegung; denn Alles hat sich in Liebe vereinigt, in Demuth ergeben, in Vertrauen aufgelöset, im Glauben streng bewährt. Die Materie ist überwunden und lodert mit dem Geiste zugleich wie in eine Flamme des Dankes auf.

Von diesem eigentlichen Standpunkte aus betrachtet, lassen die Werke der Alten nichts mehr zu wünschen übrig. Auf ihn mufs also jede wiederauflebende Kunst, zu dieser Verfahrungsweise mufs sie zurückkehren, nicht nachahmen, was die Alten gemacht, sondern

wie sie es gemacht haben; nur dann kann und wird sie sich aus dem Alterthume wiedergebären. Es ist aber unvermeidlich, dafs sie sich daraus gebäre, soll sie aufs Neue ins Leben treten.

Bisher schwankte die Kunst in ihrer Tendenz zum Bessern zwischen Extremen. Geist, auf der einen Seite, tiefer, inniger Geist in härtere Formen eingeschlossen — bey den Alten; Formen, glatt, rund und beweglich, auf der anderen Seite — bey den Neuern; aber auch nur Formen ohne tiefen, belebenden Geist, der sie durchdränge, überall nur Manier, grasse Nachahmung, Schein, Affektation. Die Kunst liegt aber nicht in den Extremen; sie liegt in der Mitte beyder, wo sie in freundlicher Umarmung zusammen treten. Darum müssen euere Formen sich mit dem besseren Geiste der Alten befreunden; oder richtiger: vor Allem müfst ihr euch mit den Alten in derselben Tiefe des Geistes (der Seele und des Gemüthes) befinden, und darin sofort erhalten, wenn euere Werke dem Geiste nach jenen der Alten verwandt seyn sollen. Dann müfst ihr, wie die Alten gethan, den Geist durch sich selbst, d. h. seine Extension beschränken, um ihn desto intensiver wirken zu lassen. Darum zeiget in

eueren Gebilden, womit ihr das Höchste zu geben versucht, nie das Gemüth in Einseitigkeit seiner Triebe und Empfindungen; Würde und Hoheit erscheine mit Demuth gepaart, dem Leiden sey Ergebung, dem Kummer Duldung und Vertrauen beygemischt, und Verzweiflung finde in der Hoffnung ihren mildernden Gegensatz; nie erscheine die Seele rein von sinnlichem Schmerze gepeiniget, ganz davon hingenommen; es tritt die bezwingende Macht des Geistes nie gröfser und versöhnender hervor, als in diesem Momente, und so durchaus. Stets gebe sich die Herrschaft des Geistes kund; denn sie ist die höchste Aufgabe der Kunst, am würdigsten aber zeiget sie sich in der Selbstüberwindung, damit der Ausdruck nicht einseitig hervortretend in Uebertreibung und Grimasse ausarte; sondern durch widerstrebende sittliche Eigenschaften gemildert, in Ruhe und Anmuth das Gemüth ergreife. Und so wird dann nicht mehr die Oberfläche euerer Gestalten, es wird die ganze Masse vom Scheitel bis zur Fufssohle beseelt, und so durchdrungen beseelt seyn, dafs jedes Glied, wie davon gesättiget, ganz in die Macht des Geistes gegeben ist.

Sehet, so verfuhren die Alten; und es ist kein Zweifel, dafs ihr Verfahren das rechte

gewesen. Darum bleibt es auch fortwährend der neueren Tendenz aufgegeben, streng darnach zu thun, will sie des unsterblichen Ruhmes geniessen, die Kunst aus dem Alterthume durch sie erstanden zu sehen.

Habt ihr nun Allem diesem fleissig nachgestrebt, und es fehlt dennoch eueren Werken an Tiefe und Innigkeit, so fürchte ich, es fehlen beyde euerem Gemüthe selbst. Und das ist erst das Schlimmste, und, wie mich bedünkt, auch das mächtigste Hindernifs, warum es in unseren Tagen sich mit der Kunst nicht so recht zum Besseren fügen will.

Es ist die Zeit gar flach geworden trotz aller menschlichen Weisheit, womit sie sich täglich brüstet. Allen Ernst verschmähend, und was sonst noch Trost, Freude und Beruhigung dem Menschen bringen mag, stürmt sie im unaufhörlichen Taumel geiler Sinneslust von Genufs zu Genufs. In ihrem Frevel, der das Heilige selbst nicht schont, toll und übermüthig frech, nennt sie sich die Erleuchtete; übt aber selbst nur Werke der Finsternifs und ist gar glatt und vielfältig gewandt in allen Kniffen des Betruges, der List und Heucheley. So ist sie zum grassesten Egoismus heran gewachsen, der Allem Hohn spricht, was nicht Sinnenreitz und Genufs verheifst und

gewährt. Kunst, dieses heilige Wort verhallet, ein leerer Schall in ihrem tauben Ohre. Aber zeigt ihr nur vielfärbigen Schein, leichten Flitter, was sie selbst ist; gebt ihrem hohlen Auge Gestalten so frech und wollüstig wie sie, so lustig und leer wie sie, und sie wird euch hoch preisen wegen des Genusses, den ihr bereitet; ja sie wird euch sogar Künstler nennen, recht tüchtige, brauchbare Künstler, wenn ihr gleich, euerer bunten, lüsternen Gestalten wegen, dieses hohen Nahmens nie werth seyn könnt.

Wie sollte in solcher Zeit die Kunst gedeihen können? Wie diese himmlische Pflanze, aus rein geistiger Wurzel entsprossen, in unheiliger Erde fortkommen!

Ja, warum sollte ich es meiner Zeit nicht noch einmahl sagen, es sey diess zwey volle Jahrhunderte hindurch der zunehmende Verfall der Kunst gewesen, dass die Menschheit mehr und mehr in Unart und Zügellosigkeit versunken, allen Glauben aufgegeben und rein menschlicher Weisheit gefröhnt hat; dass ihr ein stiller, frommer Sinn, Bescheidenheit und Einfalt des Herzens zum Spotte geworden sind.

Doch so sehr auch das Göttliche dadurch in der Zeit untergegangen, und mit ihm echte

Schönheit von der Erde verschwunden seyn mag; kräftig sehe ich es dennoch blühen in edlen Gemüthern, und aus ihnen wachsend sich gestalten zur Offenbarung in Werken der Kunst. — Nur ein warnendes Wort vergönnet noch dem Freunde: Wie auch das Ewige sich vergänglich bilde in der Zeit; wie die Seele, ihres göttlichen Ursprunges vergessend, sich auch immer im Irdischen und Unheiligen begrabe; Euch darf es nicht angehen. Mag selbst euer irdisches Leben der Zeit angehören, euer Geist mufs erhaben seyn über ihre thörichten Getriebe! Was sie euch auch Eitles ansinne, haltet streng an Euch selbst und huldiget nicht ihrem Geschmacke; denn er ist vom Bösen. Herrschen müfst ihr über sie, und sie zurecht weisen und bessern unabläfsig dadurch, dafs ihr das Ewige ihr vorhaltet in Bildern, wie sie klar vor der Seele euch gestanden in einsamer Stunde der Begeisterung, dafs ihr sie endlich wieder auf die Urschönheit zurückführet, die nur aus der Wahrheit, Güte und Beseligung zusammenfliefst zur göttlichen Einheit des wahren Kunstwerkes.

So rettet euch denn aus dieser Noth und dem Gedränge der Zeit in euer Innerstes, in euer eigenthümliches Leben, in den stillen

Wohnsitz der Kunst, in welchem ihr euch selbst angehörend nimmer jene goldene Mitte verfehlen werdet, aus welcher einst die unsterblichen Werke der Alten in strahlender Herrlichkeit hervorgegangen sind.

Wir kehren jetzt wieder zu unseren früheren Betrachtungen der Kunstwerke zurück, und wenden uns zuerst zu den Werken des Jacopo Pacchiarotto, eines zweyten Heroen unter den Seneser Künstlern, und so vortrefflich, als, selbst ausserhalb seiner Vaterstadt, wenig bekannt. Wahrscheinlich ist es, daſs Perugino's Geist seiner Kunst jenen Umschwung gegeben, durch welchen sie sich auf den seiner Individualität möglich höchsten Grad der Vollkommenheit erschwungen hat. Seine Madonna mit dem Christkinde und verschiedenen Heiligen in S. Christoforo; seine Krönung Mariä mit wunderlieblichen Figürchen in der Glorie bey S. Maurizio in S. Spirito, so wie in der Sacristey dieser Kirche die beyden Darstellungen der Verkündigung und Heimsuchung Mariä; dann die Fresken in S. Bernardino, wo er mit Sodoma und Mecherino in Concurrenz gearbeitet, nahmentlich seine Verkündigung (ob-

gleich treulos restauriert) und Geburt Mariae; endlich noch jene Wandgemählde in S. Caterina *), die Heilung eines Kranken und die Befreyung der Dominikaner vom Meuchelmorde, — entwickeln alle viel Mannigfaltigkeit der Idee in der Anordnung, strengen Styl und Charakter, gewandte Zeichnung und durchaus ernste Behandlung.

Aber in einem andern Fresco dieser Kirche thut sich die höchste Meisterschaft dieses Künstlers vor unseren Blicken auf. Es ist die Darstellung rechts vom Eingange, darin S. Catharina zum Leichname S. Agnesens von Montepulciano wallet, ihre Verehrung zu bezeugen. Die Anordnung ist reich und in Gruppen Alles wohl vertheilt. S. Catharina ist einzig, rührend ihre strenge Demuth, ihr frommer Ernst und züchtig Wesen. Ist es nicht, als begegnen euch wahre raphaelische Gestalten darunter — wenn ich doch einen vergleichenden Maafsstab anlegen soll? — Welche Grazie in den Bewegungen da und dort und hier! und wie sie die Köpfchen so anmuthig tragen Manche, mit den schönen Ge-

*) Auf dieser Stelle befand sich ehemals die Färberey des Jacopo Benincasa, des Vaters der h. Catharina.

sichtern, wie aus dem Leben selbst gestaltet, und dennoch wie aus schöner Idee zugleich. Aber schön allein ist nicht genug; reitzend schön mufs ich sie nennen, doch lüstern nicht, so reitzend etwa, wie wenn die Tugend sich in Anmuth kleidet und in Einfalt fromm und züchtig thut. Zu diesem reinsten Vollklange stimmt jeder Zug, jede Geberde zusammen, und so steht jetzt das Werk zum Kunstwerke vollendet.

Was ihr sonst noch als Theile der Technik daran aufsuchen und bekritteln wollt, Zeichnung, Gewandung, Farbe u. dergl., und wie ihr es dann findet im Einzelnen und beurtheilet, zart oder hart, oder wie ihr es nennen möget, das ist mir gleichviel. Ich gebe euch das Alles gerne drein; denn dafür hat meine Seele hier keinen Raum mehr.

Ein Schüler Pietro's magst du seyn, du tüchtiger Pacchiarotto, wenn ihr das noch Schüler nennet, dafs er an des Peruginers Geist den eigenen erwärmt. Aber der Funke des Meisters, der in dir gezündet, hat sich in dir zur Flamme ausgebildet; denn die Flamme lag in dir und bedurfte des Funkens nur, um zur Flamme aufzulodern. Gerade wie bey Raphael. Funke und Flamme sind verwandter Natur, aber verschiedener

Art des Seyns; darum bezeichnen beyde in dir und dem Meister die Verwandtschaft der Kräfte; aber zugleich auch das Maafs ihrer Individualität.

Und dennoch genofs Perugino mehr Celebrität als du, der du lange, selbst auf deinem eigenen Boden, verborgen geblüht. Man hat dir früher Unrecht gethan, grofses Unrecht, deine Werke für Pietro's Werke zu halten, und gröfseres noch, sie gar seiner Schule zuzueignen. Mit wem anders, als dir selbst könnten sie, ausser Raphael, darin noch verglichen werden? Aber es liegt eine ganz andere Eigenthümlichkeit in denselben, als die dem Urbiner eigen gewesen. Und somit konnten sie wohl im strengen Sinne nie anders, als für die Deinigen genommen werden.

Einen Theil der Ursache dieses Unrechts trägt vielleicht der sonst so redselige Vasari, der nur so, ich weifs nicht warum, im Vorbeygehn irgend eines Girolamo di Pacchia (wahrscheinlich Pacchiarotto) als eines Mitwerbers Sodoma's Meldung that.

Natività di Maria Vergine, o Fontegiusta.

Diese Kirche ist wohl eine der ärmsten an sehenswürdigen Gemählden; doch ist eines darunter so vortrefflich, daſs es für alle übrigen vollkommen entschädiget, und wohl auch noch für ein paar Dutzend andere dazu.

Es ist Balthasar Peruzzi's berühmte Sybille, ein Wandgemählde zur Linken vom Eingange in die Kirche. Die Seherinn steht von römischen Kriegern umgeben, worunter selbst Augustus; sie zeigt nach oben auf Maria und prophetet dem Kaiser, wie aus der Jungfrau und unter seiner Regierung noch ein neuer König zum Heile der Welt werde geboren werden. Es ist eine hohe herrliche Gestalt diese Sybille, von wahrhaft göttlicher Gröſse und göttlich inspiriert, von keiner übertroffen. Was ist selbst kaiserliche Hoheit und Gröſse neben ihr und zu diesem tiefen, alles erforschenden Blick in die Zukunft. Was sie kündet, dessen Erfolges ist sie gewiſs. Alles

ist sicher und fest gestellt an diesem edlen, herrischen Wuchse im schönsten Ebenmaafs der Theile und von breiten, tüchtigen Formen; aber belebt auch, wie mit der ganzen Fülle einer Propheten-Seele.

Peruzzi, ein Schüler Francesco's di Giorgio, war grofs in der Zeichnung; aber er wufste nicht weniger damit tiefes, vielbedeutendes Leben zu verbinden und so sein Werk erst mit dem Charakter echter Kunst zu stempeln. Wäre diese Gestalt dem Pinsel Raphaels entsprossen, er müfste stolz darauf seyn.

Was soll ich von der Färbung sagen? Sie blüht in Wärme und Kraft durchaus, und mit Kraft ist Zartheit verschmolzen zur Fülle und Rundung der weiblichen Glieder.

Die Sybille für sich ist rein erhalten; doch scheint die Gruppe der Männer durch Retouchen an ihrer Genuinität eingebüfst zu haben.

Zu bedauern ist es, dafs dieses Meisters kleinere Oehlgemählde äusserst selten sind. Seine Darstellung der drey Könige, die von ihm selbst nur Farb in Farb gearbeitet *) nach-

*) Wahrscheinlich das nähmliche Bild, das Augustin Carracci in seinem zwanzigsten Jahre in Kupfer gestochen.

mahls von Girolamo da Trevigi koloriert worden, aber zu Grunde gegangen ist, kömmt zwar in mehreren Gallerien, doch nur als Kopie, vor. Was die Rizzardi in Bologna besitzen, soll von Gessi seyn. Eben so selten sind seine Altargemählde in Oehl. Lanzi *) gibt nur ein einziges mit Gewifsheit an, eine Maria zwischen den heiligen Johannes dem Täufer und Hyeronimus, halbe Figuren, zu Torre Babbiana, 18 Miglien von Siena.

So grofs und ernst und gewaltig, mögt ich sagen, Peruzzi's Geist gewesen, so konnte er doch auch mit den leichten und vielfach verschlungenen Gewinden der Arabesken ein gar sinniges Spiel treiben. Doch war er dem Sodoma hierin nicht gewachsen, dessen Arbeiten im Vatikan selbst Raphael von der Vernichtung gerettet. Aber in der Kenntnifs der Perspektive ist ihm kein Seneser gleichgekommen. Seine architektonischen Verzierungen in terra verde (chiaroscuro) ausgeführt

*) *Storia pittorica della Italia. Bassano* 1809. *T. I.* 343. Die erste Ausgabe (*Bassano* 1795) dieses interessanten Werkes wurde in Deutschland zuerst durch Wismayr's treffliche Rezension, in dessen Ephemeriden der ital. Lit. 1. Jahrg. 1. B. S. 19. bekannt.

und seine Basreliefs, Opfer, Bachanalien u. dergl. in derselben Behandlungsweise, sind einzig, und täuschen noch, und haben selbst Tizian getäuscht, so wahr und leicht und geistreich trieb sein heiterer Sinn diesen untergeordneten Zweig der Darstellung. Ja, was selbst Polidoro geworden, der das Höchste darin erreicht, verdankt er nur seinem grofsen Vorgänger. Einen gleich festen und munteren Geschmack bewies Peruzzi als Architekt, womit er allen seinen Werken einen eigenen Reitz zu geben gewufst. Serlio kann des Lobes kein Ende finden, spricht er von seines Meisters grofser Geschicklichkeit. Bramante's weit ausgedehnter Plan zur Peterskirche wurde durch ein neues von ihm verfertigtes Modell in vielen Theilen für die Fortsetzung des Baues ausführbarer gemacht; der Pallast Massimi in Rom, darin vor Allem das Vorhaus (Vestibulo) mit sechs dorischen Säulen von schönem Verhältnisse, und die reitzend liebliche Farnesina, dieser Wohnsitz der Grazien, werden ewige Denkmähler seines guten Geschmackes in der Baukunst bleiben.

Ein so grofses, umfassendes Genie ging aus Siena's freyem Gebiethe hervor.

Der Dom

bleibt von Aussen und Innen eines der merkwürdigsten Gebäude weit und breit umher. In beschränkterer Gröfse aus den ältesten Zeiten stammend, nahm er durch Giovanni Pisano in der zweyten Hälfte des dreyzehnten Jahrhunderts (1284) den Anfang zu seiner gegenwärtigen Gestalt und Ausdehnung. Die Vorderseite (Facciata) imponiert theils durch die Regelmässigkeit der Uebereinanderstellung der Theile in gothischer Form, theils durch die in eben diesem Geschmacke reich und vielfältig angebrachten Verzierungen. Wie die einzelnen Theile für sich, so erhebt und schliefst sich auch in und mit diesen das Ganze endlich in pyramidaler Form, das zwar weniger an und für sich durch Reinheit des Geschmackes gefällt, als vielmehr durch Leichtigkeit, Ordnung und wohlthuende Verhältnisse das Auge gefällig anzieht und erfreut.

Mittelst einer langen Stufenreihe gelangt man zu den drey Haupteingängen in die Kirche. Die dicht und immer dichter an einan-

der gelegten und nach dem Inneren zu sich mehr und mehr verjüngenden Bögen, zu beiden Seiten von dünnen, leichten Säulchen getragen, ziehen Einen unvermerkt dem Eingange näher, und nöthigen unwillkürlich zuletzt den Fuſs über die Schwelle des Heiligthumes zu setzen. Diese in ihrer Eigenthümlichkeit so sinnige Construction gothischer Kirchthüren hat mich noch jedesmal in stiller Betrachtung entzückt.

Der innere Raum ist durch zwey Reihen hoher, schlanker Säulen in drey Schiffe getheilt, die wie die Wände mit schwarzem und weiſsem Marmor in fortlaufenden Streifen inkrustiert sind, deren Zebra-ähnliches Aussehen nicht gut läſst und mir nicht gefallen wollte. Von den hohen azurnen Gewölben herab flimmern wie aus der Dämmerung tausend goldene Sterne.

Wollte ich im Einzelnen aller hier angebrachten Büsten, Statuen, Basreliefs in Stein und vergoldetem Bronze, der Holzmusiven im Chore, der Lapis Lazuli Inkrustaten an Altären und Tabernakeln, der verschiedenen Säulen aus Verde antico und orientalischem Granit und tausend anderer mannigfaltiger Kleinigkeiten seltener Art Erwähnung thun, ich würde kein Ende finden.

Auch der Gemählde sind viele zu sehen, doch nichts erfreuliches im Ganzen. Des Casolani Werke, und der beyden Vanni, Raffaele und Francesco, des Salimbeni und Giulio Sorri und der Mazzuoli Arbeiten, lauter Seneser zwar, aber mit der Flachheit ihrer Zeit am Schlusse des sechzehnten ins siebenzehnte Jahrhundert. Den alten Duccio di Boninsegna ausgenommen, dessen aufrichtiges Streben immer rührend bleibt. Seine Darstellungen aus dem alten Testamente in der Kapelle S. Sacramento, so wie, in jener des S. Ansano, seine Madonna mit dem Christkinde, von unten und zu beyden Seiten mit Engeln und Heiligen umgeben, sind jeder aufmerksamen Betrachtung würdig; einmal an sich selbst schon des gefühlvollen Ausdrucks wegen im Ringen nach besserem Style zugleich, und dann wegen der Vergleichung zu den hohleren Formen aus der letzten Kunstperiode.

Eben so verhält es sich mit Pietro Lorenzetti's Kreuzerfindung vom Jahre 1342 in der Sacristey, und Ambrogio's seines Bruders kleineren Gemählden aus dem Leben Jesus, hier an der Treppe, die nach oben führt; auch mit der Brüder Faentini Madonna, nebst einigen Heiligen, ein Werk aus

dem fünfzehnten Jahrhundert, wenn wir sie in Parallel setzen zu Rustichino's Grablegung und Roncaglia's Abendmahl, und zu R. Vanni's und Rutilio Manetti's Heimsuchung und Geburt Mariä, Werke aus dem siebenzehnten Jahrhundert, aber mit all der Leichtfertigkeit dieser Zeit, mehr gemahlt als gefühlt. So zeigen sie sich den Blicken eines Jeden, der übrigens Tiefe und Ernst genug in sich selbst fühlt, um das Streben der Alten in ihrem tiefen Ernste recht eigentlich zu verstehen und zu würdigen.

Doch während man an den Wänden und Altären der Kirche die Kunst in Gemählden fast vergebens sucht, tritt man sie, wenn ich so sagen darf, im eigentlichen Sinne mit Füssen.

Der Boden dieser Kirche ist einzig durch ganz Italien. Mögen die übrigen Tempel mit kostbaren Einlagen von grofsen, seltenen Porphyr- und anderen edlen Granit-Platten, von Giallo- und Verde antico (gefleckte, bey uns unbekannte Marmore von gelber und grüner Farbe) und von anderen Gesteinen prangen, in Siena's Dom hat die Kunst sich beeifert, den Boden zu legen.

Die Grundlage ist ganz von weissem Marmor. Darauf haben sie nun allerley Geschichten aus dem alten Bunde angebracht in ver-

schiedenen Kunstepochen und auf verschiedene Weise der Behandlung; so dafs einer aufmerksamen Betrachtung die stufenweise Vervollkommnung beyder nicht leicht entgehen kann.

Zuerst hat der alte Duccio beyläufig um 1350 den Anfang zu diesem Werke gemacht. Seine Arbeit trägt noch die rohen Spuren des ersten Versuches; sie scheint aus Stein gewebt. Alle Umrisse und die übrigen Theile der Figuren sind mit einem Steinbohrer (trapáno) in den Marmor gearbeitet; zwar mit aller Trockenheit des vierzehnten Jahrhunderts, wie wir unter andern Rechts vom Altare S. Ansano und auf derselben Fläche in einer Darstellung Josuas im Kriege gegen die fünf amoritischen Könige, bemerken können; aber dennoch nicht ohne Anmuth. Der Ausdruck in den Gesichtszügen und der ganzen Stellung des Mädchens, das er im Chore auf den Knieen mit kreuzweis geschlagenen Armen bethend dargestellt hat, ist Alles, was man aus jener Zeit und in dieser Art von ihm sehen kann.

Die auf Duccio gefolgten Meister fuhren fort den Mechanismus des Verfahrens zu verbessern, und gruben jetzt die Figuren mit Schraffierungen, mittelst eines Eisens in den

Marmor ein, dessen Vertiefungen sie dann mit Pech, oder einer andern Schwärze ausfüllten *). In diesem Geschmacke sind die in den beyden Nebenschiffen befindlichen Sybillen (fünf auf jeder Seite) gearbeitet, und zwar während der Jahre 1473 — 1482. Man kennt zwar von jenen fünf zur Linken die eigentlichen Verfertiger nicht; doch werden die Zeichnungen dazu, die zur ersten ausgenommen, dem Benvenuto di Giovanni, Matteo di Giovanni, Neroccio di Bartolomeo und Guidoccio di Giovanni Cozzarelli zugeschrieben. Von denen zur Rechten, und zwar vom Thurme angefangen, ist die erste von Urbano da Cortona, die folgende von Antonio di Federighi, die dritte von Giovanni di Stefano, die vierte von unbekannter Hand und die fünfte von Giuliano di Biagio und Vito di Marco jedesmahl mit den dabey befindlichen

*) Dadurch ahmten sie eine gewisse Art von Fresco Mahlerey (grau in grau) nach, welche die Italiener Sgraffito nennen, und die darin besteht, daſs auf eine mit angebranntem Stroh geschwärzte und mit weissem Kalk übertünchte Wand nachher mit einem eisernen Stift eine Zeichnung so tief hineingekratzt wird, daſs der schwarze Grund hervor scheint.

Ornamenten nach eigener Zeichnung ausgeführt.

Bis daher aber waren diefs Alles nur dürftige Versuche zu beabsichtigten Arbeiten im Helldunkel, die jetzt erst durch Matteo di Giovanni eine gröfsere Vollkommenheit erhielten. Durch Zufall belehrt, bediente er sich zuerst der Marmorstücke von verschiedenen zu diesem Zwecke geeigneten Farben, die er, nach Art verschiedenfärbiger Holzmosaik, zu einem Ganzen zusammen setzte, das nun schon den Wirkungen des Helldunkels viel näher kam. In dieser Art hat er den von ihm so oft wiederhohlten Gegenstand — den Kindermord — ausgeführt.

Endlich gab Domenico Beccafumi, (Mecherino) einer der vier Kunst-Helden Siena's, diesem Verfahren einen noch höheren Grad von Vollkommenheit. Seine Zubereitung bestand vorerst aus einer in Holz eingelegten Arbeit, zwar von Wenigen, aber dem Effekte des Helldunkels entsprechenden Farben. Nach diesem Vorbilde wählte er den verschiedenen Marmor. Den Weissen für die hellen Töne seiner Figuren; den Weisseren für die höheren Lichter; den Grauen für die halb-, den Schwarzen für die dunklen Schatten, zu deren dunkelsten Stellen er sich zu-

weilen noch einer Art schwarzen Kittes bediente.

In der Zusammensetzung der Theile aber war er der gröſste Meister; ihre Fügung ist so genau und bündig, daſs man fast nirgends und nur mit Mühe eine Spur des Ansatzes gewahret. Dieſs veranlaſste bald die irrige Meinung, Beccafumi habe sich des durchaus weissen Marmors bedient, und die verschiedenen Töne dann künstlich hineingeätzt. Allein diese Methode, den Marmor zu färben, ist von späterer Erfindung und gehört dem Michelangelo Vanni an.

Auf diese Weise sind nun folgende Darstellungen aus der Geschichte des alten Bundes ausgeführt, und zwar zunächst vor dem Hauptaltare: Abraham im Begriffe seinen Sohn Isaak zu opfern; oben zur Rechten ertheilt Jehova ihm durch einen Engel den Befehl; zur Linken nehmen Beyde von Sara Abschied; zu unterst Abraham und Isaak mit dem Engel, der nach der Höhe hinzeigt, wo Jehova das Opfer befohlen. Die Hauptmomente sind mit dazu gehörigen Episoden verflochten *).

*) Die Cartone dazu befinden sich in dem Hause Spannochj, und sind zum Theile von Andreani und Gambuggiani nach der Zeichnung des Francesco Vanni gestochen.

Das Ganze befindet sich in der Mitte von sieben kleinen Bildern auf jeder Seite, aus einzelnen männlichen und weiblichen Figuren bestehend, um welches zuletzt sich von unten herüber nach beyden Seiten hinauf eine Einfassung zieht mit einer Menge Volkes beyderley Geschlechts und verschiedenen Alters, nakt zum Theil, zum Theile bekleidet, Alle in halben Figuren.

Unterhalb der Stufen, die das Schiff in der Mitte quer durchschneiden, zeigt sich ein zweytes Werk von folgendem Inhalte: Moses empfängt auf Sinai die beyden Gesetztafeln; unterhalb findet er das Volk in der Anbethung des goldenen Kalbes und zerschlägt im Zorne die Gesetztafeln. Diese Hauptscenen sind noch mit Nebenvorstellungen in Beziehung auf Aaron verbunden. Das Ganze schliefst sich unterhalb und der Kanzel gegenüber mit einer Einfassung, worin Moses vorgestellt ist, wie er in der Wüste dem Felsen die Quelle entlockt.

Wie es scheint, so eignet V a s a r i die Ausführung aller hier angeführten Gegenstände dem B e c c a f u m i selbst zu, während andere sie nur nach dessen Zeichnungen dem B e r n a r d i n o d i G i a c o m o und P e l l e g r i n o d i P i e t r o (1546 und 1547), dann (1531)

dem Giacomo di Pietro Gallo und Giovanni d'Antonio Marinelli, und einigen anderen unbekannten Meistern zuschreiben.

Der gröſsten Wahrscheinlichkeit nach dürften die Ausführungen des Opfers Isaaks und Moses Wasser-Erweckung aus dem Felsen, sein Werk seyn.

Dem sey aber, wie ihm wolle; wir setzen den Werth davon keineswegs in die mechanische Ausführung jener Marmormosaik, die immer recht künstlich genannt werden mag. Die Kunst selbst liegt uns auch hier zunächst in der Idee, als der Basis aller Erfindung, und dann in der Ausführung derselben, d. h. in der Anordnung und Zusammenstellung der Theile, in ihrer nothwendigen charakteristischen Beziehung unter sich, durch richtig bezeichneten Ausdruck, und zum Ganzen der Darstellung selbst mittelst durchgängiger Zusammenstimmung alles Mannigfaltigen zur Einheit. Und da zeigt sich denn Beccafumi in seinen Hauptentwürfen über alle seine Vorgänger weit erhaben, und als eigentlicher Künstler.

Ich beschränke mich hier nur auf die einzige Darstellung: Moses in der Wüste mit dem israelitischen Volke am wassersprudelnden Fel-

sen. Der Künstler hat diese Handlung durchaus von der munteren Seite aufgefaſst. Freude herrscht durch das ganze Volk, und Sehnsucht nach dem Labsal der Quelle beseelt jedes lebende Wesen. Da neigen sie sich zur Erde, dort knien sie vor dem strömenden Felsen, und schöpfen mit Gefässen und mit hohler Hand das Wasser, den glühenden Durst zu löschen. Und wie leicht sich ein jeder dazu anschickt, und wie verlangend, und doch geziemend, ja schön und gratiös in mannigfacher Stellung und Geberde. Auch die Thiere sollen der Wohlthat geniessen. Munteren Sinnes führen einige sie herbey. Hier hält ein Knabe den Hund beym Halse und taucht die Schnautze ihm ins Wasser, daſs er dessen in Fülle genösse, und dort der andere Junge, scheint er nicht eben den Kopf zu schütteln, daſs er nicht mehr trinken wolle? Wie doch Alles nach jeder Individualität so gefällig und natürlich, wie aus der Wirklichkeit hergehohlt ist, und wie richtig zusammenstimmend Alles, und motiviert jeder Charakter im Einzelnen, mit groſser Meisterschaft in der Zeichnung und wunderbarer Erfindung.

Erheben wir jetzt unsern Blick nach jenen lieblichen Engelsgestalten an den sechs, dem Hochaltare zunächst stehenden Säulen; sie sind

auch das Werk Beccafumi's, von ihm selbst in Erz gegossen, nicht gar lebensgroſs, und erfreulich anzusehen in verschiedenen Stellungen voll Natur und Anmuth.

Auch der Hochaltar aus Seneser Marmor nach Peruzzi's Angabe, und der aus Erz gebildete Tabernakel mit Marmorverzierungen sind der näheren Betrachtung werth. Der letztere ist das Werk des Lorenzo di Pietro (Vecchietta). Er brachte seinen Meister in Ruf, und mit Recht; denn es ruht der Blick mit Wohlgefallen auf den schönen Verhältnissen seiner Theile, deren Zusammenstellung einen geübten und einsichtsvollen Künstler verrathen.

Wir wenden uns nun zu der bekannten Libreria, einem groſsen Saale, hier nebenan, von Pius II. erbaut. Wahrscheinlich trägt er diesen Nahmen von den Choralbüchern, die darin auf Pulten bereit liegen, sie den Blicken der Fremden zu öffnen. — Nur Wenigen jetzt noch verständlich und für die Meisten unserer heutigen Choralisten baare Hyerogliphen sind die Tonzeichen, die hier geschrieben stehn. In wunderlichen Contractionen, ohne Takteintheilung, läuft hier, nach altem Brauch, der Choral, die Basis alles Gesanges, in seinen Urtypen fort. Dabey sind

die grofsen pergamentenen Blätter mit schönen lebhaften Migniaturen gar künstlich und fleissig verziert; ein Werk des Mönches Benedetto da Matera, und ein Werk von Mönchen das Ganze.

Wahrhaft mit Rührung mufs ich euer gedenken und eueres mühsamen Fleisses, worin ihr treulich, was ihr unternommen, ausgehalten, um bis ans Ende euerer Tage oft nur ein einziges Werk zu Stande zu fördern. Wie Vieles habt ihr nicht gesammelt, und wie ängstlich das Gesammelte verglichen, und wie redlich und gewissenhaft es aufbewahrt, und nicht für Euch, sondern für die späteste Nachwelt! Und welchen Geschmack habt ihr damit zu verbinden gewufst! Wie die Columnen auf jedem Blatte so leicht und schlank, aber gediegenen Inhaltes, auf dem dichten, kernigen Papiere oder feineren Pergamente sich ausnehmen zwischen den breiten Rändern mit bedeutungsvollen Verzierungen und Arabesken in frischen, glühenden Farben gar reinlich und zierlich gemahlt oder in Holz geschnitten; ja ganze Geschichten habt ihr, den Text damit zu versinnlichen, noch dazu gemahlt oder geschnitten, so reich und künstlich, als kunstreich, wie wir es euch nimmer nachthun werden. Euch genügte es nicht, dafs in gröfse-

rer Form der erste Buchstab voranstünde; auf goldenen Boden habt ihr ihn gestellt, mit Gold ihn selbst auf azurnen Grund aufgetragen, und so fest und gediegen, wie aus Gold selbst geschlagen, und so glänzend und frisch heute noch, wie vor drey und vierhundert Jahren.

Aber auch abgesehen von all dieser Pracht und Zierlichkeit, womit ihr selbst nur euere eigene beharrliche Liebe zum Guten und Schönen zu Tage gegeben, wie viele Schätze der Wissenschaft habt ihr uns nicht dadurch hinterlassen! Wie viele der erlesensten Werke des Alterthums, wie manche Erfindung wäre nicht für uns auf immer verloren, hätte euer Fleiſs sie nicht sorglich gesammelt, und mit unglaublicher Mühe und Beharrlichkeit niedergeschrieben. Vieles davon steht in kolossaler, unerreichbarer Grösse vor uns, im ganzen Umfange seiner Vollendung, Manches habt ihr uns nur in roher Schale gegeben; aber es war leicht nach vielen Jahren den Kern daraus hervor zu hohlen, wie es leicht ist, jeder Erfindung höhere Ausbildung zu geben. Wie daher auch unsere Zeit mit Weisheit und Geschicklichkeit prahlt, euch verdanket sie beyde, von Euch kamen Trieb und Anregung dazu, und so die Möglichkeit weiterer Ausbildung.

Und dennoch, wie viele der wissenschaft-

lichen Schätze, die ihr uns hinterlassen, sind nicht in den Zeiten toller Stürmerey untergegangen, oder verstümmelt da und dorthin zerstreut worden, oder in rohe, unwürdige Hände gefallen! Und haben auch Einige noch Manches aus der Zerstörung für sich gerettet, so müssen wir doch sehen, wie es von der Heimath vertrieben, für Gold nach fremden Ländern geführt wird. Darum war es mir höchst erfreulich, diese Schätze mühesamen Fleisses hier noch beysammen zu finden.

Aber wie kommt Ihr daher, ihr sonderbaren Wesen ohne Köpfe, so zusammengewachsen, wie aus einem Marmorblocke? Grazien nennt man euch? das mögt ihr auch seyn, denn Grazie umfliefst euere Gestalten und Bewegungen, und Grazie strömt aus der gerundeten Fülle euerer Glieder. Aber wie kommt ihr hierher, gerade hier, an diesen Ort, der dem Heiligsten so nahe liegt, ihr nackten, heidnischen Ueberreste heidnischer Gottheiten? Gleichwohl mag man euch hier noch eher dulden, als in der Kirche selbst, unter den christlichen Bildnissen, wo ihr anfänglich gestanden. Als ein Werk griechischer Kunst mögt ihr so in stiller Zurückgezogenheit dem Kennerblicke die Schönheit euerer Reitze entfalten und gefallen im Verfol-

gen der Linien, die eueren zarten Bau umwogen.

Wir verweilen hier noch, um Bernardino Pinturicchio's Fresken näher zu betrachten. Es ist dieſs wohl sein bedeutendstes Werk und auch das Beſste.

In zehen groſsen Wandgemählden hat er des Aeneas Silvius Leben in den wichtigsten Momenten von dessen Geburt an bis zum Tode geschildert. Es war keine Kleinigkeit für einen Pinturicchio aus dem bisher beschränkteren Kreise seiner Darstellungen sich auf einmahl zu einem Unternehmen zu verstehen, das zur Charakterisierung an geistigem Inhalte so verschiedener Situationen des Lebens einen ganzen Meister von umfassendem Genie erfordert, der hier über das Mannigfaltige der Erfindung im Ganzen keineswegs verlegen, aber auch geschickt genug ist mit seinem Reichthume so klug umzugehen, daſs Alles in der Eintheilung und Anordnung zum Ganzen der Idee zusammenstimme, damit sie klar und bestimmt daraus hervor gehe. Nicht genug, der Meister muſste zugleich aus der Handlung selbst vielseitiges Leben zu entfalten wissen; vor Allem Inneres, durch entsprechenden Ausdruck von Individualität aller dramatischen Charaktere; dann

zugleich, und nach Maaſsgabe des Inneren ein nach Aussen Bezogenes durch Stellung und Geberde, aber mit aller Natur und Zufälligkeit des wirklichen Lebens, damit die Handlung uns wirklich wie im Leben, und weniger künstlich dargestellt erscheine. Daſs dem Meister nun zu Allem dem auch die technischen Mittel und Fertigkeiten zur Darstellung, Perspektiv, Zeichnung, Colorit etc. zu Geboth stehen muſsten, versteht sich ohnehin.

Wenn wir jetzt nach diesen wesentlichen Erfordernissen jenen Cyclus historischer Darstellungen näher in Betracht ziehen; so dürfte wohl kein Zweifel seyn, daſs Raphael, Pinturicchio's Mitschüler und vertrauter Freund, von ihm nach Siena geführt, auch mit ihm zugleich an der Herstellung jenes Werkes einen thätigen Antheil hatte. Aber welchen?

Nehmen wir zuerst die Erfindung und Anordnung eines in so viele besondere Scenen getheilten Mannigfaltigen, welche allerdings ein umfassenderes Genie erforderten, als das von Pinturicchio gewesen, der sich damit kaum über die gewöhnlich einfachen und gleichförmigen Zusammenstellungen seines Meisters Pietro zu erheben gewuſst; und wir werden es natürlich finden, daſs gerade hierin

sein Freund ihm den wesentlichsten Dienst geleistet, und die nöthigen Skizzen und Cartone dazu entworfen und ausgeführt hat; wie denn auch noch zu Vasari's Zeiten, wenn wir ihm Glauben beymessen, ein solcher Carton in Siena vorhanden, er selbst aber von mehreren Raphaelischen Skizzen dazu im Besitze gewesen ist, und ein anderer, worauf dem Kaiser Friedrich III. Leonore von Portugal als Braut zugeführt wird, sich jetzt noch im Pallaste Baldeschi zu Perugia vorfinden soll *).

Raphael, obgleich damals erst 20 Jahre alt, war aus der ganzen peruginischen Schule, aus der Pinturicchio immer seine Gehülfen nahm, der einzige, der seiner durchaus höher strebenden Einbildungskraft und seines umfassenden Genies wegen, diese vielseitige Aufgabe zu lesen, im Stande war. Seine später im Vatikan zu Rom ausgeführten grossen Wandgemählde setzen diess ausser allen Zweifel.

Mit weniger Zuverlässigkeit aber lässt sich Raphaels Antheil an der Ausführung selbst bestimmen. Ich kann dem Vasari nicht bey-

*) *Faluschi, breve Relazione delle Cose notabili della Città di Siena. Siena 1816. p. 17.*

pflichten, wenn er sagt: „Pinturicchio geniefse einen weit höheren Ruhm, als seine Werke es verdienten;“ und eben so wenig Lanzi, wenn er scheint, dem Raphael an der Ausführung mehr Antheil zuzuschreiben, als selbst Pinturicchio, dem doch das Werk nahmentlich und ausschliessend übertragen wurde.

Pinturicchio hat in seinem Fresco-Bilde in Araceli zu Rom, das wir später würdigen werden, allerdings bewiesen, dafs er, was Handlung und Leben darin und Charakter im Ausdrucke betrifft, auch einer gröfseren Ausführung gewachsen war. Wenn man also in keiner dieser Darstellungen einen regen Ergufs der Empfindung vermisset, wenn das Leben darin sich so recht wirklich und natürlich zeigt, und nach Charakter, Stand und Alter auch recht verschieden und eigenthümlich; so lag dieses Alles, verbunden mit der Kraft, dem Ausdrucke der Empfindung durch Zartheit und Anmuth noch höhere Reitze zu geben, in dem Können unseres Pinturicchio, der überdiefs noch durch Raphaels geistreiche Cartone unterstützt, alle diese preiswürdigen Eigenschaften an jenen Darstellungen um so glücklicher hervorzubringen im Stande war. Ich sage nichts davon, dafs ein Theil

der aus diesen Bildern uns entgegenkommenden Naturwirklichkeit überhaupt und der Gesichtszüge insbesondere, auf Rechnung eines äusseren Mittels, der Nationaltrachten und Bildnisse kömmt, die häufig darauf angebracht sind, Mittel, die ihm so gut wie dem Raphael zu Geboth standen. So sehen wir gleich in der ersten Scene die Porträte des Silvio und der Vittoria, der beyden Aeltern des Aeneas, und sogar viele noch in den übrigen, und deren eine grofse Anzahl in der letzten Schilderung, worin wir unter Andern auch den Leichnam des zweiten Pius von Ankona nach Rom bringen sehen, beweint von vielen Herren und Prälaten, gar zart und mannigfaltig motiviert im Ausdruck der tiefsten Trauer.

Und in wessen Weise lag endlich hier die häufig und sogar hervorstehend aufgetragenen Goldverzierungen? Gewifs nicht, wenigstens so nicht in der des Raphael *). Es ist Nebensache, aber Sanzio, überall von reinerem Geschmacke geleitet, würde sie dem Freunde schwerlich nachgesehen haben, hätte er seine Ausführung damit verunzieren wol-

*) Raphael bediente sich zwar selbst später noch des Goldauftrages, doch selten, und nicht auf diese veraltete Weise.

len. Eben so sagen noch manche hier vorkommenden Härten und Gebrechen des Styles dieser Schule mehr dem Pinturicchio als Raphael zu, der noch in der Schule Pietro's sie schon mit glücklichem Erfolge, zu überwinden gestrebt hat.

Wir wollen aber damit der Meinung Anderer keineswegs entgegen seyn, und geradezu behaupten, Raphaels Pinsel habe nichts zu dem lebendigen Farbenschmucke beygetragen, in welchem diese Gemählde sich noch bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Bedeutendes mag er wohl allein ausgeführt, auch da und dort geholfen und nachgeholfen haben; und so mag auch Bottari noch Recht behalten, wenn er sagt: man sehe in jener grofsen Darstellung ausserhalb dieses Saales, auf der die Krönung Pius III. geschildert ist, nicht nur die Zeichnung Raphaels, sondern auch in manchen Köpfen dessen Färbung.

Es mag sich nun im Ganzen damit verhalten, wie es wolle, immer wird das Unzuverläfsige in der Bestimmung, welcher Antheil mit Gewifsheit Raphael gebühre, dem Pinturicchio zur Ehre gereichen, dessen Antheil daran, neben dem seines jungen Freundes so aushält; dafs das Urtheil, welcher dem Einen und welcher dem Andern zuzuschrei-

ben sey, im strengsten Sinne wohl immer nur problematisch bleiben wird.

Ehe wir jetzt aus den dämmernden Hallen dieses weiten Tempels selbst heraustreten, strahlt uns noch in glühendem Farbenspiele aus des Giebels grofsem gerundetem Fenster ein altes Glasgemählde entgegen, die Vorstellung des Abendmahls, von Pastorino di Giovanni Micheli, eines Senesers, vom Jahre 1549, also aus der befsten Zeit.

Es scheint übrigens, dafs die Glasmahlerey in Italien wenig Geschmack gefunden. Mehrere Jahrhunderte zuvor ward sie schon mit Eifer in Frankreich getrieben, als endlich, im fünfzehnten Jahrhundert, Jakob, ein Dominikaner Mönch aus Frankreich, aber von Geburt ein Deutscher aus Ulm, Italien durchreisend in manchen Städten die Glasmahlerey mit gutem Erfolge trieb, und jedoch ohne Schüler zu hinterlassen, zu Bologna gestorben ist. Diefs mochte nun den kunstliebenden Pabst Julius II. genöthiget haben, nachmahls zur Verfertigung der Fenster des Vatikans neue Glasmahler aus Frankreich kommen zu lassen. Nach Berichten des Vasari lebte wirklich unter der Regierung des zweyten Julius ein französischer Glasmahler Claud zu Rom, der auf Zureden Bramante's, den

BIBLIOTHECA
CIVITATIS
BABENBERGE

seiner Geschicklichkeit wegen berühmten Dominikaner Mönchen Guillaume de Marseille, (de Marcilly, wie Vasari sich ausdrückt) für die Dienste des Pabstes verschreiben mufste. Guillaume, der dem Claud an Geschicklichkeit weit überlegen war, unternahm nach dessen Tod die Arbeit im Vatikan und für die beyden Kirchen S. Maria del Popolo und dell'Anima. Späterhin berief ihn der Kardinal von Cortona dahin, in welcher Stadt er und in Arezzo, wo er sich häuslich niederliefs und 1537 starb, viele Glasmahlereyen verfertigte, die Vasari hinsichtlich des vortrefflichen Ausdruckes der Figuren nicht genug loben kann.

Es ist wohl kein Zweifel, dafs dieser Guillaume der Lehrer des oben erwähnten Senesers Pastorino gewesen ist, ausser welchem man aber schwerlich in den so zahlreichen Lebensbeschreibungen italienischer Mahler, noch einen finden dürfte, der sich diesem Zweige der Mahlerey ergeben hat.

Wohl mag hier der Ort und auch die rechte Zeit seyn, die Geschichte der Glasmahlerey näher auseinander zu setzen, und zwar in den Grundzügen ihres ältesten Ursprunges und der weiteren Ausbildung durch Erfindung der

Glasschmelzmahlerey bis zu ihrer höchsten Blüthe; dann ihrer darauf gefolgten Vernachlässigung, die man fälschlich bisher für den gänzlichen Verlust und Untergang derselben gehalten hat, und endlich ihres Wiederauflebens in unseren Tagen.

Zuerst unterscheiden wir die eigentliche Glasmahlerey (Glasschmelzmahlerey) von zwey andern Arten, der einen auf, oder besser hinter Glas, die mehr oder weniger durchsichtig; und der anderen, die zwar durchsichtig, aber sich dazu nur kolorierter Firnisse z. B. des Lacks, Grünspans etc. bedient, die gegen Feuchtigkeiten und Hitze nicht aushalten. Von diesen kann hier die Rede nicht seyn.

Die Glasmahlerey verdankt ihren Ursprung zunächst den alten Vorbildern der Musivarbeiten. Man sah aus verschiedenfärbigen Marmorstücken zusammengesetzte Fuſsboden, und bemühte sich jetzt, aus mehreren Abtheilungen verschieden gefärbten Glases, durch Gyps oder feinen Mörtel zusammengefügt, Fenster zunächst für Kirchen zu verfertigen.

Dieſs ist der roheste Ursprung der Glasmahlerey, der mit dem Gebrauche der Kirchenfenster von Glas in den Schluſs des dritten Jahrhunderts fällt. Dieſs bezeugt der heil.

Hyeronimus: Fenestrae, quae Vitro in tenues liminas fuso obductae erant. Eben so Fortunatus*) und Gregorius von Tours**).

Daſs aber zu diesem Gebrauche zunächst färbiges Glas genommen wurde, das schlieſsen wir aus Fortunatus hoher Beschreibung des Tempels der heil. Sophia zu Constantinopel, worin er den bewunderungswürdigen Effekt der Morgenröthe durch die Kirchenfenster schildert, der doch wohl nur dem färbigen und nicht dem weissen Glase zuzuschreiben ist. Uebrigens erhellet aus anderen Zeugnissen der beyden letzt genannten Schriftsteller, daſs in Gallien das gefärbte Glas frühzeitig und häufig zu den Musivgemählden an Mauern und Gewölben der Kirchen gebraucht worden.

Was nun zuvörderst die weitere Verbreitung der Kenntniſs sowohl als des Gebrauches vom gefärbten Glase betrifft; so ist sie zuerst von Frankreich nach England und Deutschland gegangen. Gegen das Ende des

*) Prima capit radios *Vitreis* occulata *fenestris*,
Artificisque manu clausit in arce diem.
Carm. L. 2. §. 2. de Eccles. Paris.

**) Fenestras ex more habens (Ecclesia), quae *Vitro* tignis incluso clauduntur.
De gloria Martyrum. L. I. C. 59.

siebenten Jahrhunderts kannten die Engländer das Glasmachen noch nicht. Der heil. Wilfrid liefs Glas und Glaser aus Frankreich kommen zur Verfertigung der Kirchenfenster des h. Paulin zu York, und fünf Jahre nachher selbst Glasmacher, die daselbst das erste Glas verfertigten. Von hier aus kam nun diese praktische Wissenschaft durch die Missionarien Willebord, Winfrid und Willehade im achten Jahrhunderte nach Deutschland *) und Flandern, und endlich im neunten Jahrhunderte nach dem Norden.

*) In Bayern fanden sich gegen das Ende des zehnten Jahrhunderts (983 — 1001) und zwar zu Tegernsee, die ersten gemahlten Glasfenster: Ecclesiae nostrae fenestrae veteribus pannis usque nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primus infulsit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vitra. Der Abt Gozbert an den Grafen Arnold. Also war auch hier der erste Gebrauch des Glases zu Kirchenfenstern mit dem gemahlten Glase zugleich verbunden. Damahls wurde diefs aber zu den neuesten Erfindungen gezählt, dergleichen man weder von den Alten gehört, noch von der Gegenwart zu hoffen hatte: Qualibus nec priscorum temporibus comperti sumus, nec nos visuros esse sperabamus.

Die Italiener kannten zwar das gefärbte Glas schon, da sie es zu ihren Musivarbeiten häufig brauchten. Doch scheint es nicht, daſs sie dasselbe vor dem achten Jahrhunderte zu Kirchenfenstern verwendet haben. Der Bibliothekar Anastasius *) sagt: Leo III. habe die Fenster der lateranischen Kirche aus gefärbtem Glase fertigen lassen, wozu der gelehrte Abt Fleury **) die Bemerkung macht: dieſs sey seines Wissens das erstemahl, daſs von diesem Gebrauche des Glases (so deutlich) geredet werde.

Diese Gewohnheit, Kirchenfenster aus gefärbtem Glase zu verfertigen, dauerte nun bis zum eilften Jahrhunderte, wo man anfing, nach besseren Vorbildern der Musivgemählde, die eigentliche Mahlerey auf Glas zu treiben. Aber auch hier waren die ersten Anfänge

In dieselbe Epoche fallen auch die ersten Spuren einer Glashütte zu Tegernsee, welche schon 1003 — 1012 in einem für damahlige Zeiten sehr blühenden Zustande sich befand. Seb. Günther. *Geschichte der litterarischen Anstalten in Bayern.* München 1818. 8. 1. Bd. §. 84. S. 373.

*) *In vita Leonis III. Sub anno* 795. *p.* 139.

**) *Hist. eccles. in* 12. *T. X. p.* 158.

noch roh und bestanden darin, daſs man sich einer schwarzen Farbe bediente, mit ihr die zur Bildung des Gesichtes und Umpfanges der Glieder nöthigen Umrisse auf blaſsrothes Glas, dann aber die Falten der Gewänder auf Gläser verschiedener Farben zu zeichnen. Jetzt nahmen zwar die Darstellungen schon einen mehr historischen Charakter an; aber die Theile der Figuren und Gewänder waren immer noch aus mannigfärbigen Glasstücken, nur feiner jetzt und in Bley, zusammengefügt. Was die schwarze Farbe betrifft, so war sie von eigener Art und schon der Verglasung (Einschmelzung) fähig gewesen, die nach le Vieil's Vermuthung durch das Glühen des damit bemahlten Glases auf einer oder mehreren Lagen gepulverten Kalkes oder fein gebrannten Gypses bewirkt worden.

Dieſs sind die echten Kennzeichen der ältesten Mahlerey auf Glas, vorzüglich im zwölften Jahrhundert. Von dieser Art waren die gemahlten Fenster der Abtey S. Denis von 1140.

So ging es nun fort durch das dreyzehnte Jahrhundert, worin sich die Einfassungen um die Figuren durch mannigfaltige Zeichnung und übereinstimmende glückliche Mischung allerley glänzender Farben in genauer Fügung noch besonders auszeichnen.

Ehe wir zu den Fortschritten der Glasmahlerey in den folgenden Jahrhunderten übergehen, scheint es uns bemerkenswerth, dafs schon im zwölften Jahrhunderte die Deutschen es in der Verfertigung des befsten durch und durch gefärbten Glases von allen Farben, am weitesten gebracht, und es den Franzosen, Niederländern und Engländern in vorzüglicher Menge geliefert hatten. Nur das rothe anfänglich ausgenommen, zu dessen Vervollkommnung — wie le Vieil bemerken will — „die Deutschen mehr die Kosten, als die Unnützlichkeit (das Mifslingen) der Versuche scheuten."

Auch die Engländer blieben nicht zurück. Sie erhielten im siebenten Jahrhunderte von den Franzosen Glasmacher und Glasarbeiter, und diese dagegen von ihnen im zwölften Jahrhunderte geschickte Glasmahler. Der Abt Süger berief deren Mehrere nach Frankreich, die unter andern die Hauptglasfenster der Kirche einer von der Gräfinn von Braine gestifteten Abtey gemahlt.

Das vierzehnte Jahrhundert trug anfänglich durch eine der Vergleichung nach bessere Zeichnung als vorhin, zur Vervollkommnung der Glasmahlerey bey; doch dieser Vortheil bezog sich eigentlich nur auf eine bes-

sere Darstellung der Gegenstände, wozu jetzt noch Schilderungen von Porträten und Wappen in Aufnahme kamen. Die Figuren, Gewänder, Laubwerke und Zierrathen, die vorhin mittelst der schwarzen Farbe nur mit Linien und Schraffierungen angedeutet waren, gewannen nach und nach durch richtigere Vertheilung von Schatten und Licht mehr Hervortritt, Kraft und Ründung.

Doch den gröfsten Vortheil, hinsichtlich des mechanischen Verfahrens, erhielt sie erst gegen das Ende dieses Jahrhunderts durch die wichtige Erfindung der Schmelzmahlerey, oder der zu Glas werdenden Metallfarben, und zwar durch Johann van Eik *). Nach le Vieil mag das Verfahren dabey im Wesentlichen darin bestanden seyn, dafs er die fein geriebenen Schmelze in Gummiwasser aufgelöst, etwa in der Dicke von zwey Papierblättern auf die Fläche einer weissen Glastafel trug, und dann diesen Auftrag mit der Glastafel selbst durch die Glut des Ofens zu einer Oberfläche verschmolz, wenn auch nicht so glatt, doch, gegen das Licht gehal-

*) *Remarques savants et curieuses de M***. Paris 1698. p. 81.*

ten, so durchsichtig, wie die färbigen Gläser, die auf der Hütte in ihrer durch und durch gefärbten Masse geschmolzen wurden.

Doch nimmt le Vieil von dieser Erfindung der Schmelzmahlerey die Färbung des rothen Glases aus, als welches, nach seinen gemachten Erfahrungen, schon bey den ältesten gemahlten Fenstern (im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert) nicht in seiner ganzen Masse, sondern nur auf seiner Oberfläche gefärbt, vorkömmt. Es mag aber die Verfertigung wohl dadurch zu Stande gekommen seyn, dafs man die eine Oberfläche eines weissen Glases, zuvor matt und durchaus eben geschliffen, nach Bedarf eines dunkleren oder helleren Tones, mehr oder minder, zuerst vermittelst eines breiten Borst- und dann feineren Haarpinsels, mit einer rothen Tinktur (oder Firnifs, wie es Kunkel nennt) überstrichen hat. Durch die darauf im Feuer bewirkte durchaus glatte und ebene Verschmelzung wurde dann die Oberfläche des Glases so durchsichtig, klar und kräftig gefärbt, als wäre die ganze Dicke des Glases davon durchdrungen *).

*) Von gleicher Eigenthümlichkeit ist die gelbe Farbe, deren Firnifs sich an der Stelle des

Die Alten nannten diese Art Glases Ueberfangglas, zum Unterschiede des durch und durch gefärbten. Es wurde schon auf den Glashütten so bereitet und war immer von allen das theuerste *). Man erzeugte es in

Einschmelzens mit der Oberfläche des weissen Glases so glatt verbindet, wie die rothe Farbe; da hingegen alle übrigen Schmelzfarben bey ihrer vollkommenen Glasdurchsichtigkeit dennoch, und zwar an der Stelle, worauf sie eingeschmolzen, eine mehr oder minder rauhe, aber stets trübe Oberfläche bilden.

*) Gegen das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts (1689) ward es auf den Hütten zu Orleans um ein Drittheil theuerer, und zwar der Schuh zu 35, und von dem übrigen nur zu 25 Sols bezahlt. Es mag aber wohl des dazu nöthigen Goldgebrauches wegen immer im Preise höher gestanden seyn. Zwar stritten sich einige Chemiker über den Bedarf des Goldes zur Verfertigung des rothen Glases von ausgezeichneter Schönheit. Allein, wovon sich zuweilen unsere Wissenschaft nichts träumen läſst, das lehrt uns nicht selten der Zufall. Es ist gewiſs, daſs die sogenannten Goldmacher zu ihren allchimischen Operationen des Goldes bedürfen. Und so erzählt denn auch Friedrich II. in einem Briefe, daſs er einige Zeit jährlich 20 bis 30,000 Thaler auf die Erfindung ei-

verschiedenen Abstufungen: Granat- oder Feuerroth, dunkel- oder mehr durchsichtig Hochroth, und endlich Rubin- oder Purpurroth. Von dieser letzteren gibt Grummer allein zehnerley ihm gelungene Versuche an, ohne der übrigen Arten von Erzeugungen und Vorschriften anderer Chemiker, eines Kunkels, Neri's, Merret's, Blancourt u. s. w. zu gedenken.

Es mag nun wohl seyn, daſs van Eik hierdurch zuerst veranlaſst worden, gleich der rothen, die anderen Farben, wie Blau, Grün, Gelb etc. auf eine weisse Glasoberflä-

ner künstlichen Erzeugung des Goldes verwendet habe. Allein das Resultat seiner Bemühungen wäre nicht Gold, sondern — rothes Glas von der schönsten Farbe gewesen, ein Produkt, so unerwartet als unglaublich, wäre es ihm, wie er sagt, nicht unter seinen eigenen Händen entstanden.

Die königl. Schatzkammer zu München verwahret unter anderen mehrere Flaschen von der schönsten Purpurfarbe, wovon uns die Tradition meldet, sie kämen von einem der bayerischen Herzoge (der wahrscheinlich auch dem Geheimnisse Gold aus Gold zu machen nachgestrebt) und seyen so hoch geschätzt wie Gold, denn sie seyen aus Goldstaub verfertiget.

che durchsichtig einzuschmelzen. So viel aber ist gewiſs, daſs durch diese Erfindung der Schmelze, die wir ihm zu verdanken haben, die Glasmahlerey eigentlich erst ihre höchst mögliche Vervollkommnung, und daher ihren Werth und Nahmen erhalten hat.

Auf diese Höhe der Ausbildung im vierzehnten Jahrhunderte gestellt, sehen wir die Glasmahlerey im fünfzehnten und vor Allem im sechzehnten Jahrhunderte auf ihren höchsten, wohl nie zu übertreffenden Glanz gestiegen.

Abgesehen von Fleiſs, Feinheit und Niedlichkeit in Ausführung der Züge, selbst bis zu den Haaren, die schon mit zum fünfzehnten Jahrhunderte gehört; abgesehen von aller Reinheit der Zeichnung und dem besseren Geschmacke der Anordnung und Ausführung, die im sechzehnten Jahrhundert von Italien ausgehend, sich in Frankreich und Deutschland verbreitete und nun überall bessere Cartone und Vorbilder, selbst eines L e o n a r d o, R a p h a e l, D ü r e r, L u k a s v. L e y d e n und Anderer an die Hand gab; so lag doch die Möglichkeit einer weit schnelleren und zierlicheren Ausführung aller dieser verbesserten Weisen zunächst in der nun einmahl erfundenen Schmelzmahlerey. Dadurch verschwand

zuerst jene Alte, nach musivischer Art, durch plumpe Zusammenfügung vieler einzelner in Bley gefafster Stücke, eingelegte Arbeit; jetzt erst konnte sich zunehmende Freyheit und wachsender Schwung in den Figuren, Laubwerken und den übrigen Verzierungen entfalten, da man anfing Alles auf ein Stück weisses Glas mit kolorierter Schmelz zu mahlen, und mit den der Natur des Gegenstandes entsprechenden Schattierungen zu versehen. War aber vom Mahler schon ein herrschender Farbenton auf die eine Oberfläche des Glases durchaus eingeschmolzen, oder bediente man sich des auf der Hütte bereiteten Ueberfangglases; so schliff man vermittelst eines feinen, die Farbe zerstörenden Schmergels diese an jenen Stellen wieder hinweg, wo eine andere zu stehen kommen sollte.

Es soll dieses Verfahren durch die genaue Beschreibung eines in Glas geschmolzenen Wappens, das der Verfasser selbst besitzt, deutlicher gemacht werden.

Das Wappen ist von ovaler Form 7″ hoch und 5 1/2″ breit. Der deutsche Schild ist vierfach getheilt. Im zweyten und dritten Felde, über welchen horizontal liegende, damaszierte purpurrothe Balken sich befinden, erscheinen sechs blaue Lanzenspitzen im silbernen Felde;

im ersten und vierten blauen Felde aber, darunter horizontalliegende schwarze Balken, zwey kreuzweise gelegte goldene Wasserlaube. Ueber dem Schilde erhebt sich ein offener goldener Turnierhelm mit Gitter und einem Kleinode geziert, auf welchem eine goldne Freiherrn Krone sitzt, darüber ein offener Flug, der getheilt, oben blau, mit zwey kreuzweis gelegten goldenen Wasserlauben, unten aber schwarz gefärbt ist. Zwischen den beyden Flügeln und aus der Mitte der Krone steigt ein altdeutscher goldgekrönter Sturmhut, in Blau und Purpur horizontal getheilt, empor, woraus sich noch zwey grüne Pfauenfedern erheben. Die Helmdecken wechseln rechts, Purpur mit Blau, links, Blau mit Gold. Das Ganze steht auf weissem Grunde.

Zum Ganzen bediente sich der Mahler eines durchaus rothen Ueberfangglases von der feurigsten Purpurfarbe. Man erkennt dieſs deutlich an den erhaben stehen gebliebenen rothen Glastheilen der Helmdecken und horizontalen Balken; dann an dem äussersten Purpurrande und an der, durch die rothe Farbe mittels Einschmelzung blaſs tingierten, gelblichen Weisse des Glases, welche durch das Herausschleifen aller übrigen rothen Theile,

an deren Stellen die schwarze, grüne, blaue und gelbe Farbe eingeschmolzen werden sollte, wieder zum Vorschein kam. Nach dieser Operation des Herausschleifens wurde jetzt, und zwar auf der abgeschliffenen Fläche des weissen Glases, die grüne und blaue Email, (Fluſs, Schmelzfarbe) auf der entgegengesetzten Fläche aber, die schwarze und gelbe, mit allen nöthigen Schattenfarben aufgetragen und eingeschmolzen. Und so verfuhr man jetzt durchaus. — Was die technische Behandlung der Schatten in der Ausführung dieses Wappens betrifft: so sind die Umrisse mit schwarzbrauner Farbe nur ungleich dicker aufgetragen. Uebrigens wurde dieselbe Farbe, als ein leichter, mehr oder minder durchsichtiger Schattenton über die ganze Masse des zu schattierenden, oder sonst mit Laubwerk und anderen Schnörkeln zu verzierenden Gegenstandes, sowohl auf dem färbigen als weissen Glase aufgetragen, darein vor Einschmelzung mit einer Radiernadel die Liehter und Verzierungen entweder radiert, wie hier am Helme, oder mittelst eines breiteren Werkzeuges, durch Wiederaufhebung der Schattenfarbe hervorgebracht wurden, wie an den überaus frey und schön geschwungenen Helmdecken, und übrigen Verzierungen auf der rothen und

blauen Farbe, ja selbst auf dem übrigen weissen Glase deutlich zu sehen ist.

Diefs sind die echten Kennzeichen der eigentlichsten Glasschmelzmahlerey aus dem sechzehnten Jahrhundert, in welchem sie ihre höchste Blüthe erreicht hat.

Eben dieses und das vorhergehende Jahrhundert hat in diesem Zweige der Mahlerey wackere Männer hervorgebracht. Die Zahl derer, die mir aus le Vieil, der sie und den Standort ihrer Werke mit Nahmen anführt, oder auf andere Quellen hinweist, beläuft sich über 54, darunter drey Mönche, 23 Ober- und Niederdeutsche, die übrigen aber Franzosen sind. Ich nenne von jenen nur den Albrecht Dürer, Lukas v. Leyden, Franz Floris, Golzius, Vater und Sohn, und den älteren van Dyk.

Ausser den Werken dieser Meister, bewundern wir noch eine unzählige Menge anderer aus diesem Jahrhunderte, und zwar beyder Nationen zunächst, deren Nahmen uns nie bekannt geworden sind.

Zu dieser Höhe gebracht, ging endlich auch die Glasmahlerey den Weg alles Vergänglichen. Schon gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts fing sie an, mehr und mehr in Abnahme zu kommen. Der herr-

schende Geschmack daran war verschwunden. Die Reformation und besonders die Religionsstreitigkeiten in Frankreich und Flandern, waren den meisten Gegenständen ihrer Darstellung nicht mehr hold, man spottete wohl des Mahlers, der sich damit beschäftiget. Andere träumten überall Finsternifs und in den Kirchen war ihnen der Tag nicht mehr hell genug. Es mufste Licht herbeygeschafft werden. — Licht von Aussen, durch kaltes, weisses Glas, das nun statt des glühendfärbigen, in dem der Tag sich wunderbar gebrochen und gemildert hat, zu Fenstern eingesetzt wurde. War eine jener farbigen Wundergestalten in Trümmer gegangen, fehlte das Stück eines Gliedes daran oder Mantels; so ward es höchstens durch ein anderes von weissem Glase ersetzt, es mochte passen oder nicht, wenn es dadurch nur wieder um so viel heller geworden war.

Was hätte da den Mahler, dessen mühsame Arbeit immer weniger Beyfall gefunden, noch bewegen können, sich ferner zur Ausübung eines Zweiges der Mahlerey zu verstehen, die nebenbey noch vielen Gefahren unterworfen war. Immer kleiner wurde darum die Anzahl der ausübenden Glasmahler, und was selbst diese noch in den späteren Zeiten

der Abnahme ihrer Kunst hervorgebracht, wie matt und arm stehet es nicht der farbenreichen Kraft der früheren Werke gegenüber!

Es waren auch die früheren, mächtigen Tafeln immer mehr, wenn ich so sagen darf, zu winzigen Staffeley - Gemählden herabgeschmolzen. Die kräftigeren Schmelze wurden nach und nach zu Halbschatten fähig gemacht, deren man sich zuletzt nur noch zu flachen, monotonen Gemähldchen bediente, an welchen endlich aller Gebrauch, der in den Hütten kolorierten Glastafeln ganz und gar verschwunden ist.

Der Verf. besitzt unter anderen auch aus dieser Zeit des Verfalles der Glasmahlerey ein kleines Gemählde von runder Form, 4″ im Durchmesser. Es stellt die Dreyeinheit in einem Bilde nach alter Weise vor. Gott Vater, als hoher Priester, neben ihm die Taube, als Symbol des Geistes, hält sitzend vor sich hinab den gekreuzigten Christus. Das Ganze befindet sich in Mitte eines gelben Grundes, der rückwärts eingeschmolzen ist. Von eben dieser Farbe sind der Kopfschmuck des Vaters und die verzierten Säume von dessen Tunik und Mantel. Die Umrisse der Figuren aber zeigen sich auf der vordern Seite des weissen Glases nur mit leichten Schatten und

zwar in brauner Farbe eingeschmolzen, das Ganze ist im Helldunkel gehalten, so daſs es zu den früheren glänzend bunten Glasgemählden nur noch als ein Schattenbild davon, matt und armselig dasteht.

Der auf diese Weise immer seltener gewordene Verbrauch des färbigen Glases und vor allem des rothen, dessen man sich in den früheren Jahrhunderten so häufig bediente, war jetzt natürlich auch Ursache, daſs es der Mühe und Kostspieligkeit wegen auf den Hütten immer seltener, ja wenigstens in der Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, wohl nirgends mehr, weder in Frankreich noch Deutschland verfertiget wurde. Le Vieil selbst gesteht, daſs er in den böhmischen Glashütten Bestellung auf rothes Glas gegeben, aber ungeachtet er es um zwey Drittheile theurer bezahlen wollte, auch nicht eine einzige Lieferung habe erhalten können.

Was das übrige färbige Glas aus dem letzten Jahrhunderte betrifft, das Blaue unter andern; so hat man oft Gelegenheit zu bemerken, daſs es, in Vergleichung zu den Aelteren, bey weitem nicht immer so dunkel und gesättiget vorkömmt, auch nicht mehr in dem glühenden Ultramarin - und Saphier - Tone, wie bey den Aelteren und Aeltesten, wozu

sie sich, wie Abt Süger berichtet, selbst des Saphiers bedient haben sollen. Die Vorlage eines Wappens aus der zweyten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts (1672) hat mich augenscheinlich davon überzeugt. Nur fiel mir dabey die grüne Einfassung auf, die auf dem blauen Glase um den äussersten Rand der Scheibe herum lief, und nicht anders erklärlich ist, als dafs sie vermittelst Auftrages eines gelben Firnisses auf das früher gefärbte blaue Glas in dasselbe eingeschmolzen worden ist, deren beyderseitige Durchdringung dann erst die grüne Farbe hervorgebracht hat. Darin bestärkte mich der Anblick einiger blauen Pünktchen mitten in dem grünen Rande, deren Stellen die gelbe Tinktur nicht berührt, und darum im Schmelzen nicht grün färben konnte.

Wie aber auch im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderte die Glasmahlerey immermehr herabgekommen seyn mag, so zählten sie dennoch über 42 mit Nahmen bekannte Mahler; darunter mehrere Mönche, 19 Ober- und Niederdeutsche, wie Bronkhorst unter andern, und Diepenbeck, Spielberg, Gerh. Douw und andere; die Uebrigen aber Franzosen.

Unter den letztern zeichnet sich die Familie le Vieil besonders aus. Sabattier,

in seiner Lobrede auf Peter le Vieil, berichtet, daſs diese aus der Normandie stammende Familie sich daselbst mehr, als zwey Jahrhunderte hindurch mit Glasmahlen berühmt gemacht. Peter ward zwar durch die Arbeiten seines Vaters, der 1731 starb, und seines Bruders Johann, denen er mit zugesehen, und beyden selbst dazu die nöthigen Schmelze bereitet und zu Pulver gerieben hat, in die Geheimnisse dieser Mahlerey völlig eingeweiht; allein durch ihren schon mehr überhand genommenen Verfall abgeschreckt, fand er keinen weiteren Beruf mehr, sich derselben zu widmen. Er beschloſs vielmehr, von der praktischen Ausübung völlig abzustehen; dagegen aber seiner folgenden Zeit, den ganzen Mechanismus des Verfahrens, die kolorierte Email (Schmelz) zu bereiten, die Art damit zu mahlen, und die gemahlten Gläser zu schmelzen, in seinem Werke: L'art de peindre sur verre *), schriftlich zu hinterlassen. — Die Materialien hierzu übermachte er seinen Verwandten dem Ludwig

*) Eine deutsche Uebersetzung: *Die Kunst auf Glas zu mahlen etc. erschien* 1799 *in Nürnberg bey Georg Peter Monath,* 2. *Thle.* 4. *Mit Kupfern.*

und Johann le Vieil, beyde Glasmahler, welcher Letztere die Herausgabe nach seines Vetters Tod (1772) durch den Druck besorgte.

Gleichzeitig mit Peter le Vieil lebte in Paris 1768 nur noch ein einziger Glasmahler, der auch seinen zwanzigjährigen Sohn in diesem Zweige unterrichtete; woraus klar zu entnehmen, daſs durch den Letzteren, so wie durch die beiden le Vieil Ludwig und Johann, die Ausübung der Glasmahlerey in Frankreich sich wenigstens bis zum Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts erhalten hat.

Was nun die Glasmahlerey in England um eben diese Zeit betrifft; so ist kein Zweifel, daſs sie, so wie in Frankreich, immer mehr in Abnahme kam. Wir schliessen dieſs mit Recht aus der in denselben Jahren von einem Engländer herausgegebenen Schrift über die Kunst, das Glas zu färben, worin er hofft, durch seine Belehrung die Glasmacherey in England wieder lebendig zu machen. Indessen gab es doch noch einzelne, vortreffliche Glasmahler daselbst. Das Aprilheft von 1768 des Journales d'agriculture, du Commerce et des Finances spricht von einem damahls lebenden überaus berühmten Glasmahler zu Oxford, Nahmens William Peckitt d'York, der in einem vortrefflichen Geschmacke mahle.

Eben so geschieht im ersten Theile des Mercure, July 1769 S. 185 eines englischen Glasmahlers Robert Scolt Godfrey Erwähnung, der damahls in Paris ein grofses, im Geschmacke der alten Kirchenfenster, gemahltes Fenster sehen liefs, an dem alle von den Alten gebrauchten Farben, als überaus lebhaft, herrlich und dauerhaft gerühmt werden, und zwar mit der besonderen Bemerkung: „dafs endlich diese Mahlerey, die man verloren gegangen angesehen, und die jetzt noch gefallen würde, wenn man sie nur recht zu gebrauchen wüfste, sich hinsichtlich der Zeichnung, so wie des Kolorits (?) weit besser ausnehme, als in den alten Arbeiten der Art. Uebrigens steht dieses Verfahren zu mahlen, nach Berichten Pingeron's, in dem Dictionnaire d'owen unter dem Artikel: Peinture sur Verre.

Nur aus den deutschen Ländern ist die Ausübung dieser Mahlerey mit Anfang der zweyten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts völlig verschwunden; wenigstens dürfte meines Wissens sich kaum mehr der Nahme eines einzigen Mahlers finden, der in jener Zeit noch als Glasmahler sich besonders hervorgethan hätte. J. W. Baumgartner starb schon 1761, nachdem er nur anfangs Landschaften

und Prospekte auf Glas gemahlt, dann aber sich der Oehl- und Fresco-Mahlerey gewidmet hat.

Werfen wir jetzt noch, ehe wir zur Fortsetzung der Glasmahlerey im neunzehnten Jahrhundert übergehen, einen Blick auf die angeführten Grundzüge ihrer früheren Geschichte; so ergibt sich von selbst, wie durchaus irrig man bisher behauptet hat, das Geheimniſs der Glasmahlerey der Alten sey völlig verloren gegangen.

Ein Geheimniſs, das nach vielfältigen Bemühungen und Versuchen älterer ausgezeichneter Chemiker in ihren glänzendsten Resultaten der Welt offen vorliegt, kann doch wohl weder ein Geheimniſs mehr, noch als solches verloren gegangen seyn. Mehr als vierzig frühere der Sache kundige Männer haben die Bereitung der Schmelze sowohl, als ihren Gebrauch beym Mahlen selbst und Einschmelzen, und nicht auf eine nur, auf mehrere Weisen, so wie die Verfertigung des färbigen Glases auf den Hütten, schriftlich uns hinterlassen. Wie könnte da noch länger von einem verlorenen Geheimnisse der Glasschmelzmahlerey die Rede seyn! Mag immer die Zeit auf den Geschmack daran nachtheilig eingewirkt, den Gebrauch ihrer Werke ausser Gang ge-

setzt, den Mahlern selbst dadurch alle Lust zur Ausübung benommen, und, was dann eine nothwendige Folge gewesen, die Verfertigung des zu diesem Behufe nöthigen Glases, vor allem Andern des Purpurs, auf den Glashütten zuletzt ganz und gar aufgelöset haben; sie hat sich dennoch und trotz aller dieser ungünstigen Einwirkungen, bis an das Ende des letztverflossenen Jahrhunderts, wenn auch nur nothdürftig, fortgepflanzt. Sie wurde in ihrer Ausübung immer seltener, und hörte, wenn man anders so sagen kann, zuletzt auf, ohne zu erlöschen; sie ging in der Praxis unter, ohne je theoretisch verloren gegangen zu seyn.

Endlich feyert die Glasmahlerey im neunzehnten Jahrhunderte ihre Wiedergeburt, wenigstens für Deutschland, woraus sie, wie wir schon oben gesagt, früher als aus Frankreich und England, verschwunden war.

Michael Sigmund Frank aus Nürnberg, war bisher der einzige, der in Deutschland, so wenig auch bis jetzt sein Ruf darin verbreitet ist, angefangen hat, der Glasschmelzmahlerey wieder auf die Bahn zu helfen. Im Jahre 1800 begann er seine ersten Versuche mit den Farben hinsichtlich ihrer Mischung Kalzinierung und Schmelzung. Seine Bemü-

hungen waren nicht vergebens. Die glücklichsten Resultate setzten ihn in den Stand, schon im Jahre 1804 den Anfang mit der Schmelzmahlerey selbst zu machen. Seine ersten Arbeiten waren 30 Wappen für den Kammerpräsidenten von Stauffenberg zur Verzierung einer Kapelle in Greifenstein. Die vielfältig dabey gemachten Erfahrungen trugen ungemein viel bey, seinen Arbeiten einen immer zunehmenden Grad von Vollkommenheit zu geben. Von 1804 bis 1808 theilten sich seine Beschäftigungen für den erwähnten Freyherrn von Stauffenberg und für Rau *) nach England. Seine Werke während der zwey Jahre 1807 und 1808 belaufen sich über 32 Stücke, gröſsten Theils mythologischen Inhaltes, darunter mehrere Landschaften, zwölf Wappen von England, sechs Porträte Nelsons und zwey von Napoleon, die gewissen Nach-

*) Johann Georg Rau, angeblich in Kaufmanns Geschäften für England reisend, hielt sich gröſsten Theils zu Köln auf. Durch ihn wurden Franks Gemählde nach England spediert. Seit 1809 aber ist Rau gänzlich verschwunden, so, daſs man weder in England, noch in Deutschland mehr von ihm etwas gehört hat. Merkwürdig ist es, daſs er Franks Nahmen durchaus nicht auf dessen Glasgemählden dulden wollte, und ihn, wo sie damit versehen waren, daraus wegschleifen lieſs.

richten zu Folge jetzt in England sich befinden, und dort selbst für englische Arbeiten gelten.

Von 1808 bis 1814 verfertigte Frank mehrere Glasschmelzgemählde für die verschiedenen Höfe Bayern und Würtemberg, für den Grofsherzog Ferdinand von Würzburg (jetzt Toskana), und die Fürsten Primas und Wallerstein.

Im Jahre 1814 verliefs er Nürnberg und begab sich zum Fürsten von Wallerstein, theils um alte Glasgemählde auszubessern, theils neue ihm zu fertigen von vorzüglicher Gröfse, meistens religiösen Inhaltes nach Golzius und Dürer. Im Sommer 1818 kam er endlich nach München, wo er seit dieser Zeit sich häuslich niederliefs, und gegen schriftliche Hinterlegung seiner geheimen Verfahrungsweise jetzt mit einem jährlichen Gehalte von 800 Gulden bey der k. Nymphenburger Porzellain-Manufaktur als Glasmahler angestellt ist.

Das k. Münzkabinet zu München besitzt von ihm eine Geburt Christi, und die reiche Kapelle ein Abendmahl, das die kleine Passionsgeschichte nach Dürer zur Einfassung hat. Diese Darstellung gehört mit Franks beyden letzten Arbeiten (Beschneidung und Geburt Christi, jede Tafel von 22″ Höhe und 15″ Breite, für den kaiserlichen Hof nach

Rufsland) nicht allein zu den bedeutendsten Werken, die aus seiner Hand hervorgegangen sind; sondern was selbst seit dem neuesten Wiederaufleben der Glasmahlerey je hervorgebracht worden ist. An Glanz und Durchsichtigkeit, so wie an glühender Pracht seiner Einschmelzungen hat es ihm wohl bis jetzt noch keiner zuvor gethan. Seine gelbe Farbe ist vollkommen und in jeder Hinsicht ganz die der Alten; sein Blau, eine im Schmelzen äusserst heikle Farbe, dürfte an Sättigung und Klarheit den älteren Flüssen wenig nachgeben. Zugleich widerstehen seine Einschmelzungen vollkommen der Salzsäuere. Die rothe Farbe, besonders im Tone des Purpurs, ist gewifs die schwierigste von Allen. Sie erfordert durchaus mehr Einsicht, Erfahrung und Aufsicht, als jede andere, da sie nach gemachten Versuchen älterer Glasmahler stets geneigt ist mehr in das Bräunliche zu fallen, ein dichtes undurchsichtiges Wesen anzunehmen, oder wohl gar durch allzuheftiges Feuer gänzlich zerstört zu werden. Gleichwohl brachte es Frank auch damit schon auf einen bedeutenden Grad. Frank ist aber bisher nicht auf halbem Wege stehen geblieben; darum gibt er auch sein Streben nach höchst möglicher Vollkommenheit in der Kraft und dem durchdringen-

den Feuer dieser Farbe keineswegs auf; ja sein letztes Bemühen geht selbst dahin, auch den Purpur, wie seine gelbe Farbe, zu bereiten, ohne Fluſs und folglich ohne rückseitig wahrzunehmende Spuren von Farbauftrag; so daſs es den völligen Gebrauch des alten Ueberfangglases gestattet und ganz von derselben glatten und durchsichtigen Oberfläche ist, wie das letztere *).

Gelingt dieſs, wie kaum zu zweifeln, da man ihn bey seinen gegenwärtigen Verhältnissen, wohl in seinen Versuchen mit den nothwendigen Hülfsmitteln und Apparaten unterstützen wird; so ist seine Verfahrungsweise dann jener der Alten vollkommen gleich; da diese auch nach der Erfindung der Schmelze noch mit der gröſsten Wirksamkeit, wie wir oben bey Beschreibung des Wappens gesehen, sich des rothen Ueberfangglases bedient hatten.

Während Frank die Glasschmelzmahlerey bis zu diesem bewunderungswürdigen Grade aus ihrem Schlummer zum Leben wieder er-

*) Indessen sandte Herr Dr. Schweighäuser aus Straſsburg dem Verf. vor Kurzem erst eine Probe von rothem Ueberfangglas, nach seiner Angabe von Dr. Engelhardt schon vor 3 Jahren verfertiget, die sehr befriedrigend ist.

weckt hat, haben sich auch unter andern in Wien und Berlin Glasmahler gezeigt. Es können aber weder ihre Arbeiten, wenigstens die uns bisher zu Gesicht gekommenen, noch ihre Behandlungsweise dabey, mit denen unsers Frank in Vergleichung kommen; noch weniger Glasschmelzgemählde im Sinne der Alten genannt werden. Die Schmelze ihrer Farben, womit sie gröſsten Theils Blumen, Landschaften, Prospekte, Wappen u. d. gl. auf die eine Oberfläche von Trink- und andern Gläsern, mehr nach Art der Porzellain-Mahlerey behandelt, zwar einschmelzen, geben keine Spur von jener Farbenfülle, Klarheit, Durchsichtigkeit und Pracht der alten Schmelzgemählde zu erkennen, woran uns die Glut der lokal Töne durch leichte, selbst noch durchsichtige Schatten wunderbar gebrochen und gemildert, so sehr entzückt. — Eine Landschaft mit M. (wahrscheinlich Mohn) 1808 bezeichnet, die der Verfasser nebst einem groſsen gemahlten Pokale besitzt, sind klare Beweise, wie sehr diese Produkte an Glanz und Durchsichtigkeit, und selbst im Verfahren des Auftrages, so wie der Behandlung überhaupt, nicht nur hinter der alten, sondern auch hinter Frank's Glasgemählden zurückbleiben. Es war aber der hohe Glanz

und die Durchsichtigkeit der Farben jederzeit eine Hauptsache bey den Alten, durch die sie das kalte Licht des Tages nicht sowohl mildern, als es erhöhend vielmehr in glühenden Reflexen von den hohen schlanken Wänden und Pfeilern zurückstrahlen lassen wollten. Von dieser glänzenden Eigenschaft kann darum als von einer bloſsen Nebensache der Glasmahlerey (wie vor kurzem ein öffentliches Blatt gemeint hat) nie die Rede seyn; vielmehr sind und bleiben sie stets wesentliche Anforderungen an die neueren Glasgemählde, wollen sie sich den Verdiensten der Alten näheren. —

Wir sind nun auch in den Stand gesetzt über die in No. 293. (Dezember 1819) der Münchener politischen Zeitung so rühmend angezeigte neue Erfindung der Glasmahlerey durch Herrn Reiner Birrnbach aus Köln am Rhein, ein unpartheiisches Urtheil zu fällen. Aufgefordert von der dieſsortigen Porzellain-Manufaktur, übersandte vor Kurzem Hr. Reiner Birrnbach derselben eine Probe von seiner Erfindung, und wie sich wohl denken läſst, nicht die schlechteste. Es thut uns leid, aufrichtig gestehen zu müssen, daſs wir in unsern Erwartungen noch nie so auffallend getäuscht worden sind, als dieſsmahl. Die

ganze Gröſse der Glastafel beträgt 2′ 10″ b. M. in der Höhe und 2′ 1 1/2″ in der Breite, und ist aus 14 besonderen Glasstücken, in Bley gefaſst, zusammengesetzt. Das Bild stellt Maria mit dem Christkinde vor, wie es der vor ihm knienden heil. Katharina einen Kranz auf das Haupt setzt. Diese Gruppe befindet sich in der Mitte zweyer anderen Heiligen, die aus ihren dunkeln Attributen nicht leicht erkenntlich sind. Ueber dem Ganzen schweben drey Engel.

Abgesehen von der Zeichnung, die unter aller Würdigung ist, zeigt dieses Produkt zuerst eine auffallende Armuth an mannigfaltigen Farben, die ins Monotone geht. Herr Birrnbach scheint eine der wesentlichsten Farben, die Fleischfarbe noch gar nicht zu kennen. Die Leiber der Engel bis zu den Köpfen und Händen der übrigen Figuren sind nichts mehr und nichts weniger als weisses Glas, darauf mit grauer Farbe die Konturen und Schatten roh angedeutet. An eine rothe Farbe, viel weniger an Purpur, ist gar nicht zu denken. Herr Birrnbach müſste nur die braune Farbe des Gewandes der Maria dafür geben wollen; deren Ton aber durchaus dem der Seneser Erde gleich kömmt. Ausser dem Blauen spielt nun das Gelbe eine so herrschende

Rolle, daſs er es in demselben Tone, wie zu den Gewändern, sogar auch zu den Haaren gebraucht. Das Kleid der heil. Katharina ist weisses Glas, und an den Gewändern der beyden übrigen Figuren wiederhohlt sich eine und dieselbe Farbe, die aber eigentlich keine Farbe, weder blau, noch gelb, noch grün, sondern ein trübes, schmutziges Gemisch aus den beyden ersteren ist. Eben so ermangeln alle übrigen Farben mehr oder weniger der Klarheit, Durchsichtigkeit und jenes strahlenden Glanzes, worin sich die Farben der Alten so einzig auszeichnen. Sein Gelb, das im Tone weit entfernt von jenem der Alten mehr in die Orange-Farbe geht, ist nicht mit der Oberfläche des Glases zur gänzlichen Durchsichtigkeit, die keine Spur des Einschmelzens mehr zeigt, verschmolzen; matt und wie geronnen liegt es auf der Oberfläche. Nur die blaue Farbe zeigt an einigen Stellen einen schönen kräftigen Ton von Azur.

Das Hauptgebrechen aber scheint wohl in den Schmelzen selbst zu liegen, deren Zubereitung entweder, oder doch das Einschmelzen derselben Herrn Birrnbach noch gar nicht bekannt ist, weil es sonst nicht zu begreifen wäre, warum keine seiner Farben zu einer durchgängigen Gleichheit verschmolzen,

sondern an verschiedenen Stellen bald heller, bald dunkler, wie zusammengeflossen, in einzelnen Flecken sich zeigt, wie man dieſs am auffallendsten bey der blauen Farbe sehen kann. Betrachten wir nun noch die Stelle, wo die Farben eingeschmolzen sind, so bemerken wir auch nicht eine Spur von Glanz daran, den sie bey den Alten selbst durch die Einschmelzung (Verglasung) erhalten haben; sie zeigen sich völlig dürr und trocken, ähnlich den von der Sonnenhitze ausgetrockneten Oehlgemählden. Es scheint darum die Schmelze selbst nicht von echter Art zu seyn, ohne des Umstandes weiter zu erwähnen, daſs auf der entgegengesetzten Fläche manche Töne gar nicht eingeschmolzen, sondern nur mit Firniſs aufgetragen, und darum leicht zerstörbar sind.

Wenn nun dieſs Alles die Resultate einer zwanzigjährigen Aufopferung, Bemühung und Erfahrung sind, so bedauern wir, daſs es Hr. Birrnbach darin kaum bis zum Anfange gebracht hat, während Frank, und zwar innerhalb derselben Zeit, den Stufen der Vollendung so nahe gekommen ist; wie uns dessen Werke für sich schon, und in Vergleichung zu diesem Produkte, gar bis zur Evidenz beweisen.

Wir schlieſsen mit der Bemerkung, daſs die Glasmahlerey in unsern Tagen noch gar

mancher Versuche bedarf, wäre es auch allein der gefärbten Gläser überhaupt und des Purpurs insbesondere wegen, der als Ueberfangglas vom gröfsten Vortheile für die Glasmahlerey ist, um sie auf einen den Alten gleich stehenden Grad der Vollkommenheit zu bringen. Diese Versuche aber können gröfstentheils nicht anders als kostspielig seyn, einmahl schon wegen der dazu nöthigen Ingredienzen, und dann wegen ihres öfteren Mifslingens. Denn dafs auch hierin die Erfahrung Vieles leisten müsse, lehrt uns schon der ältere viel erfahrene le Vieil *). Zu solchen Versuchen gehören grofse, vollständige Apparate, Oefen von der zweckmäfsigsten Construktion und dem nöthigen Umfange; ja bis auf die Glashütten selbst dehnt sich die nothwendige Mitwirkung aus, soll auch nur in Hinsicht der Technik Grofses und Herrliches wieder, wie ehemahls, aus diesem Zweige der Mahlerey hervor gehen. Der hierzu erforderliche Auf-

*) Er schrieb im Jahre 1705 seinem Sohne: „Unsere Geheimnisse gerathen erst nach einer langen Uebung, sogleich bey dem ersten Versuche erreicht man mit selbigen seinen Zweck nicht.“ — Und le Vieil war doch ein alter Praktiker.

wand von Zeit und Kosten liegt keineswegs in den Mitteln eines Privat-Mannes, der schon damit genug geleistet hat, wenn seine Bemühungen im Kleinen ihn zum Gelingen fernerer Versuche im Groſsen berechtigen. Erst dann, wenn ein Staat diese Angelegenheit zu der Seinigen macht und der neuen Anregung dieser Mahlerey, die nun schon einmahl in so erfreulichen Resultaten vor uns liegt, und ehemahls von Frankreichs Königen mit besonderen Freyheiten und Privilegien begünstiget worden, mit aller Sorgfalt pfleget, und sie unterstützt durch Mittel aller Art, wie dieſs Frank von Bayerns groſsherzigem Könige Maximilian und dessen liberaler Regierung zu hoffen, nach den bisher ihm gewordenen Unterstützungen berechtiget ist, — erst dann läſst sich erwarten, die Glasmahlerey werde zu ihrem ältesten Glanze sich wieder erheben, und groſs wie einst auch Groſses wieder gestalten.

Nach dieser längeren Abschweifung, die (wir wünschen es) unsern Lesern nicht unwillkommen gewesen seyn mag, setzen wir unsere Betrachtungen der merkwürdigsten Kunstgegenstände in verschiedenen Kirchen Siena's fort.

S. Agostino.

Zur Rechten vom Haupteingange finden wir eines der vorzüglichsten Altargemählde des Pietro Perugino. Eine Kreuzigung. Christus in der Mitte, oben zwey fliegende Engel, die das herabträufelnde Blut auffassen; um das Kreuz mehrere Heilige in einfacher, symmetrischer Anordnung, wie man sie bey diesem Meister durchaus zu sehen gewohnt ist, theils stehend, theils in Andacht und wie von Schmerz gebeugt auf den Knien vor dem Kreuze. Es sind Johannes und Hyeronimus, und Magdalena an des Kreuzes Fuſse, und Maria die Mutter, zur Seite S. Katharina und S. Dominikus neben an. Das Ganze ist in eine vortreffliche Landschaft gestellt, groſs im Plane und klar und leicht was Ton und Ausführung betrifft. Mariens Kopf und der des Jüngers Johannes sind nach Oben in Skurz gestellt, den Blick noch einmahl hinauf zum geliebten Todten gerichtet, der beyden im Leben vor Allen der Theuerste gewesen. Wie

wahr und natürlich! Von Schmerz waren alle Gemüther gepreſst, doch nicht davon überwältiget. Es ist, als habe sich der Geist eines Jeden schon ermannet im Vertrauen auf die Erlösung; denn von tiefen, zermalmenden Schmerzen seht ihr nichts mehr; es ist ein erquickender Trost zurückgekehrt in die leidende Brust, der allen Schmerz gebunden, in gerührte andächtige Theilnahme ihn verwandelt hat; und dennoch wieder anders bey diesem und anders bey jenem und bey Allen verschieden in Mienen und Geberden, wie denn auch die Gemüther alle, so viel ihrer sind, zwar fühlen, doch nicht in gleichem Grade, noch weniger auf gleiche Weise im Charakter des Ausdrucks, wirkt gleich ein und dasselbe Motiv auf sie alle. Das verstanden sie wieder meisterhaft die einfältigen Alten; sie verstanden eigentlich nicht w a r u m, und w i e; es war ihnen genug, d a ſ s sie es so gefühlt, um es so glücklich wieder geben zu können. Ihr Verstand kam aus dem Gefühle; darum erscheint Alles so zufällig bey ihnen, so wahr und natürlich, wie die Natur selbst. In der neueren Kunst ist es umgekehrt; da kömmt das Gefühl aus dem Verstande, und Mühe, Studium, Absicht und Aufwand aller Mittel, und Noth mitten im wohl-

berechneten Reichthume, sieht aus jeder Ecke hervor.

Nicht immer blüht Perugino's Färbung so zart und gebrochen in den Tönen, wie hier, es herrscht ein trefflicher Einklang zwischen Farbe und Gefühl. Wir glaubten hierin unsern Perugino aus der Münchner Gallerie zu sehen.

Auf derselben Seite in der Kapelle des Sakramentes sieht man ein ausgezeichnetes Bild von Sodoma, die heiligen drey Könige. Dieser Gegenstand gewährte zwar dem Künstler einen reichen Stoff zur Anordnung; aber der Raum nicht Platz genug, ihn gehörig entwickeln zu können. Die Gruppen stehen etwas gedrängt, und es herrscht in ihnen mannigfache doch zarte Bewegung; der frühere Ernst und die Strenge des Styls sind von dannen gewichen. Die feste Zeichnung und ein warmes, kräftiges Kolorit erfreuen das Auge in der Betrachtung, und wirken zugleich auf den Geist zurück; denn es bildet sich Gestalt und Ausdruck durch sie gar wunderbar, und der letztere hier vortrefflich durchaus und entsprechend jedem Charakter. Der Madonnen Kopf und der des jüngeren Königs, beyde vor allen, strahlen von stiller Andacht und himmlischer Wonne, sie sind unnachahmlich zart. —

Was ich oben in S. Domenico von Sodoma's Formen, und wie sie an Raphael erinnern, gesagt habe, gehört auch hierher; nur geben wir jenen Fresken vor diesem Bilde noch den Vorzug.

Im Chore findet sich ein auffallendes Bild von Matteo da Siena, der Kindermord. Wie es dem Alten nur einfallen konnte, diese Scene zu seiner Lieblings-Darstellung zu machen; wie oft hat er ihn nicht wiederhohlt! Und doch sollte man glauben, es wäre jener Zeit am meisten gegeben gewesen, bey dieser Darstellung das rechte Maafs und Ziel in Bewegung und Ausdruck zu halten. Aber, entsinnen wir uns recht, so sind beyde schreyend hervorgehoben, und bis zur Uebertreibung, wenigstens nach jener Kunstepoche beurtheilt, darin man sich durchaus nur im Zarten gefiel, und man eifrig bestrebt war, jeden grelleren Ausbruch der Leidenschaft in der Darstellung zu verschmähen, oder demselben doch eine andere Empfindung beyzumischen, die mit ihm in ein Gleichgewicht gebracht, dem Ausdrucke eine edlere Ruhe und würdigere Haltung verliehen hat.

Ueberhaupt finden wir unter allen biblischen Momenten gerade diesen am wenigsten zur Schilderung geeignet, weil die schmale

Grenzlinie der Zulässigkeit seiner Darstellung in streng ästhetischer Hinsicht so leicht zu überschreiten ist, und gewöhnlich überschritten wird.

Wer hat ihn noch ausser dem zartsinnigen Raphael so tief gefühlt und edler und würdiger im Charakter und Ausdruck gehalten dargestellt? Wie hat ihn nicht Rubens in die Gemeinheit herabgezogen, von seiner rohesten Seite aufgefafst, und in den grellsten Situationen menschlicher Wuth mit den scheufslichsten Grimassen gegeben? Wenn der griechische Thimanthes bey Iphigenias Opferung das Angesicht Agamemnon's ihres Vaters in den Mantel hüllet, aus Scheue, es möchte der Ausbruch des höchsten Leidens das Schickliche beleidigen; so zeigt diefs vom feinsten ästhetischen Gefühle, das Rubens völlig verläugnet, wenn er dagegen ein häfslich grinsendes Weib dem Mörder ihres Säuglings mit ganzem Gebisse in den Arm fallen läfst, ihm das Fleisch von den Muskeln zu schinden.

Mag Rubens berühmter Kindermord *) als das Werk einer unbändigen Phantasie, unser Inneres stets mit Grauen erfüllen; mag es

*) Im letzten Saale der königlichen Gallerie zu München.

für ewige Zeiten uns die Gewalt einer wild bewegten Einbildungskraft im Bilde vorhalten! Bewundern mögen wir ihn immer, aber nie uns liebend zu ihm hingezogen fühlen.

Was thut dieser Römer unten am vorletzten Altare, hier unter den Senesern? Zwar findet er unter ihnen manchen Zeitgenossen, einen Petruzzi, Mazzuoli, Mannetti, Bernardino Mei und andere; aber wie mag er sich halten gegen den strengen Perugino und den tieferen Sodoma.

Carlo Maratti's Madonna in der Glorie von Engeln umgeben, unterhalb ein Bischof, ist ein recht gefälliges Bild von fliessenden Umrissen und blühender, kräftiger Färbung, dem es auch wohl an Ausdruck nicht gebricht; ein schöner C. Maratti, ganz gemacht, das Auge mit Wohlgefallen zu ergötzen, da Alles durchaus sichtbar daran, auch leicht verständlich, weil es ihm an Tiefe gebricht; man spricht dabey von Anmuth, wohl — aber sie liegt nur an der Oberfläche. Wahrlich hier ist Viel mit Vielem gegeben, aber Mehr mit Wenigerem wäre uns lieber. Tretet jetzt noch einmahl vor Perugino und Sodoma.

Spedale di S. Maria della Scala.

Zu dem Sehenswürdigsten in dieser Kirche zählen wir Lorenzo Vecchieta's plastische Gufswerke. Sein Salvator auf dem Hauptaltare ist eine erhabene Gestalt, von strengem, edlem Style, durchaus würdevoll gehalten. Die beyden bronzenen Engel mit den Leuchtern sind wahre himmlische Wesen; zwar aus Erz gegossen, aber so leicht und luftig und zart gebildet, als seyen sie aus Aether zusammengeflossen, ganz vortrefflich.

Unter den vier Altargemählden, und in Concurrenz mit einem Locatelli, Ciro Ferri und Antonio Nasini mag sich Morandi's englischer Grufs immer noch am erfreulichsten ausnehmen. Nur in solcher Umgebung kann bestehen, was die Nähe erlesener Werke besonnenen Styles und strenger Gediegenheit nicht aushält. Diesem Kopfe der Madonna legt man wohl auch Grazie bey, aber stellt ihn nur einmahl der echten Grazie gegenüber, ich meine jener, die in völliger Unbefangenheit so recht aus dem Wesen der

Seele selbst herausgebildet ist, nicht die von Aussen bloſs und mit Absicht und mit Fleiſs den Zügen aufgedrungene, und ihr werdet euer Urtheil mässigen.

Durch eine zweyte Seitenthüre gelangt man in einen nahe gelegenen Krankensaal, dessen Wände mit Fresken von den Jahren 1440 — 1443 bemahlt sind, und die Krankenpflege, die Verheurathung junger Mädchen, Ablaſs-Ertheilung, die Geschichte des sel. Agostino Novello u. a. vorstellen. Man nennt zunächst den Domenico di Bartolo als Meister, doch haben auch Lorenzo di Pietro (Vecchietta) Priamo di Pietro, Giovanni Antonio Pucci und Luciano da Veletri, Antheil daran. Die beyden Darstellungen zunächst dem Fenster sind aus jüngerer Zeit (wahrscheinlich von Pucci, der um 1716 geblüht) und schwächer. Uebrigens ist auch bey allen übrigen Gebrechen der Technik, bey aller Härte der Zeichnung und den mancherley Mängeln an richtigen Verhältnissen der Theile, bey aller Spröde des Kolorits, ein ernster Styl, eine durchgängige Ruhe, dennoch überall ein zarter Ausdruck der Empfindung unverkennbar. Doch stehen sie im Ganzen, und was die Erhaltung betrifft, den Fresken in der Libreria durchaus nach.

Palazzo della Signoria.

Merkwürdig ist der grofse Platz (Piazza del Campo) vor diesem Pallaste. Die Siener vergleichen ihn einer Meeresmuschel, und wirklich ähnelt er ihr auch wegen seiner Construction im Ganzen, und der zehn, auf der Fläche angebrachten Rinsale, die alle auf einen Punkt zusammen laufen zur schnelleren Abführung und Versenkung des Wassers bey heftigen Regengüssen. Um den Platz zieht sich in amphitheatralischer Schwingung ein erhabener Fufsweg (Trottoir) an dem eine Reihe zum Theil grofser Palläste sich erhebt, die durch mehrere dahin führende Strafsen unterbrochen ist. Gegenüber und in grader Linie bildet der Pallast della Signoria mit seinem hohen, schmalen, viereckigen Thurm zur Seite die Ansicht. Der Pallast selbst ist ein altes Gebäude, zum Theil von gothischem Geschmacke und drey Geschossen, über welchen sich noch eine Art von Pavillon erhebt mit zwey Thürmchen.

Dieser Pallast ist eine wahre Gallerie von Gemählden der Seneser Meister aus allen Jahrhunderten, dem vierzehnten bis herab zum achtzehnten. Mit Bedauern gewahrt man zu unterst in einer offenen Kapelle ein von Liborio Querrini vor zwanzig Jahren erst ganz übermahltes Fresco-Bild, eine Himmelfahrt Mariä nebst vier Heiligen, von Sodoma. Wie zu Grunde gegangen es immer mag gewesen seyn, die sterbenden Ueberreste davon hätten dennoch mehr Interesse gehabt, als Querrini's moderner Pinsel. Sodoma und Querrini! In den verschiedenen Gemächern der Cancelleria finden sich viele Fresken und Oehlgemählde aus der heiligen und profanen Geschichte, letztere in Beziehung auf die Thaten der Seneser; alle von Meistern späterer Zeit, von Francesco und Raffaële Vanni, Rutilio und Domenico Manetti, Folli, den beyden Nasini, Petrazzi, Mazzuoli, u. a.

Doch wir wenden uns gleich dem Besseren zu. Im zweyten Stocke erwähnen wir der Darstellungen des Ambrogio di Lorenzo vom Jahre 1338 nur im Vorübergehn, und eilen in den Saal del Consiglio. Die Wände prangen mit alten Fresken von Lorenzo di Pietro, der hier an den Pfeilern S. Ber-

nardino's und Catharinens Gestalten gemahlt (1461). Lorenzetti's heiliger Paulus und daneben Schlacht- und Sieg-Gemählde der Seneser, grau in grau; und die Werke des Giovanni di Benedetto und Lippo di Memmo zwischen den Fenstern. Auch dem alten Manno di Simone ist endlich auch seit eilf Jahren sein Recht auf die Meisterschaft des Bildes der Madonna in der Mitte vieler Heiligen und Engel, die ihren Thron umgeben, zuerkannt worden. Man fand des Künstlers Nahmen darauf geschrieben. Fra Mino ward also fälschlich bisher dafür gehalten. So dürfte in manchen Gallerien manches Bild mit fremdem Nahmen prangen, wüſste man nur erst den rechten. Unter allen diesen Gemählden aber srahlen Sodoma's heiliger Ansano und Vittorio und der selige Bernardo Tolomei am herrlichsten. Die darüber schwebenden Engel mit dem Vorhange sind himmlische Wesen, voll seliger Wonne, nicht so ernst und besonnen wie Raphaels Engel. Unter dem Bogen, der zu einer daran stossenden Kapelle führt, sieht man Werke des Taddeo di Bartolo, heidnische Gottheiten, und viele Gestalten ausgezeichneter Römer, eines Cicero, der beyden Scipionen, Nasica und Africano, u. m. a. Die Decke und

Wände der Kapelle selbst sind mit vielen Engeln und Heiligen Bildern von seiner Hand geziert. Doch trägt auch hier Sodoma den Preis davon. Sein Altargemählde, die Madonna mit dem Christkinde zwischen den Heiligen Joseph und Callist, ist ausgezeichnet. Ein Bild von tiefem Geiste, mit großsen, edlen Formen, in festen Umrissen gehalten, ganz vortrefflich. Giovanni Lasinio und Battista Cecchi haben es in Kupfer gestochen.

Wir kommen endlich in dem Saale del Consistoro zu den Werken des Domenico Beccafumi. Diese Deckengemählde schildern uns, und an diesem Orte hier recht passend, die strengste Uebung der Gerechtigkeit bey den Römern. Sie gehören unstreitig mit zu seinen beſsten Arbeiten, und geben ihn uns in dem ganzen Umfange seiner Individualität und seines Reichthums an Ideen zu erkennen, worin er wohl seine gleichzeitigen Nebenbuhler alle übertroffen haben mag, den trefflicheren Sodoma selbst nicht ausgenommen. Aber wie aller Reichthum zuletzt üppig und leichtfertig macht, so auch der Reichthum an Ideen. Von dem strengeren Style des Perugino, dem er anfänglich so sehr ergeben war, ist in diesen Werken fast jede Spur verschwunden. Welche Lebendigkeit im Ganzen seiner Anordnung,

welche Bewegung im Einzelnen wieder; wie die Glieder alle so frey sich regen, minder streng gebunden durch Schärfe der Umrisse; wie der Ausdruck überall so bestimmt, so lebendig hervortritt, und welch ein Meister in Verkürzungen! Wer hätte es ihm darin aus dieser Schule bis jetzt noch zuvorgethan? Sehet nur jene Darstellung dort oben mit der Unterschrift: Postumius Tiburtius Dictator, und ihr mögt euch selbst davon überzeugen. Wohl findet ihr die einzelnen Eigenschaften da und dort in den übrigen Schilderungen wieder, gleichwohl verweisen wir zunächst nur auf diese Geschichte, weil uns bedünken will, darin seyen sie alle am Wesentlichsten vereiniget. Wie sich schon erwarten läſst, war Beccafumi auch ein sehr gewandter Zeichner. Aber Gewandheit ist nicht allemahl Correctheit, und Fertigkeit nimmt es nicht immer so genau, hat sie sich schon einmahl der früheren Strenge mehr und mehr entwöhnt. Darum ist er sich auch in diesem technischen Theile nicht durchgehends gleich geblieben. Was uns hierin am Meisten entsprach, ist die Darstellung dort mit der Unterschrift: Spurius Melius. Das nackte weibliche Figürchen, durchsichtig umschleyert, und Beccafumi's Geliebte, der wir bald

noch einmahl begegnen werden, hält wohl vor manchen anderen die strengere Kritik aus. In welches glückliche Verhältniſs er überhaupt Schatten und Licht zu setzen, und das Letztere stufenweise fortzuführen wuſste bis zur höchsten Stelle, um den einzelnen Theilen seiner Figuren da Vorsprung, dort nach Bedarf Zurückweichen zu verschaffen, davon gibt jene Figur einen glänzenden Beweis, darunter er die Gerechtigkeit vorgestellt mit den Symbolen des Schwertes und der Wage. Ueberhaupt entfalten die angeführten Darstellungen, mit unglaublicher Frische, eine ungemein zarte, blühende Färbung, die er sonst zuweilen in rosigen Tönen selbst bis zum Verweichlichten übertrieben hat.

Diese Gemählde sind von 1530. Ist nun unser Künstler 1549 gestorben, so gehören sie zum Schlusse seiner besseren Epoche; da er die letzten Jahre seines Lebens dem Rothgusse und der Holzschneidekunst ausschlieſslich gewidmet hat.

S. Francesco.

Wir wenden uns darin gleich zum Hauptgemählde unseres Sodoma, vom Eingange rechts am zweyten Altare. Herrlicheres und Ausgezeichneteres in jedem Betrachte läſst sich von diesem Meister kaum mehr sehen. Christus wird vom Kreuze abgenommen: Joseph von Arimathea und ein Gehülfe auf Leitern. Johannes empfängt den Leichnam und erfasset schon dessen Füſse. Magdalena gegenüber. Weiter herab Maria die Mutter in Ohnmacht von zwey Freundinnen umgeben, hinter ihnen noch eine dritte. Mehrere Gehülfen im Hintergrunde; einige Soldaten füllen den Vorgrund.

Hier ist nun Alles, von der Anordnung bis zur Ausführung gleich vortrefflich. Sodoma blieb seinem früheren Style getreu, dabey er, und vorzüglich hier, mit vieler Besonnenheit und Ueberlegung zu Werke gegangen seyn mag; nur erscheint es nicht so.

Es herrscht in dieser Zusammenstellung eine Zufälligkeit, als habe der Künstler der Scene selbst beygewohnt und gesehen, wie ein Jeder nach Geschäft und innerer Theilnahme von selbst Platz genommen, und einzeln sich gestellt, oder mit den übrigen zur Gruppe sich vereint. Man kann nicht sagen, daſs das Bild komponiert ist, und dennoch ist es eine ganz herrliche Komposition, darin kein künstliches Aufbauen der Figuren in die Höhe und Breite uns die Absicht des Künstlers verräth. Und welch ein fester Zeichner war Sodoma! Diese Sicherheit in den Konturen, wie streng und bestimmt geführt, wie rein und richtig in allen Theilen und den verkürzten insbesondere! In jeder Lage und Wendung, wie wahr und zuverläſsig! Vor Allem im Leichname ganz ausnehmend trefflich, so daſs man sich des Staunens nicht enthalten kann. Dieser Christus ist in dem richtigsten Gefühle des Ausdruckes unbeschreiblich und vollendet. Die Seele ist vom Leibe geschieden, alle Pulse schweigen; der todten Last der Glieder fehlt die eigene Kraft der Regung, und dennoch kein Erstarren; die Liebe allein ist zurückgeblieben. Wie entseelt auch dies göttliche Haupt ist, es lebt ewige Liebe in den erstorbenen Zügen; sie hat Alles, Tod und Hölle,

nur sich selbst im Tode nicht überwunden. Nur Liebe war seines Lebens höchstes Leben, und in Liebe hat er das grofse Werk vollendet. Darum, wollt ihr forthin seinen Tod uns schildern, so vergesset nicht den Grundton seines Charakters, die Liebe, vorherrschend beyzumischen. Trübt ihr des Theuren edles Antlitz nur durch Kummer und sinnliche Leiden, so habt ihr nur den Menschen uns gezeigt, die Aufgabe selbst nicht gelöset. — Johannes ist nicht dem stummen Schmerze hingegeben. Seine Theilnahme äussert sich durch die That. So ist er im Augenblick zwischen Hülfe und Schmerz getheilt, der jetzt nicht überwältigend, sondern in rührender Wehmuth hervortritt.

Aber das Mädchen von Magdala ist von herzzerreissendem Jammer ganz hingenommen. In Thränen schwimmt das süsse Auge, und Luft macht sich das gepreſste Herz durch den offenen Mund, aus dem ein lautes Klagen hervor stöhnt. Es ist aber auch der erste, unüberwindliche Schmerz beym Anblick der Leiche des schuldlos getödteten Meisters, der augenblicklich keiner andern Empfindung Raum geben kann, in Thränen sich verweinen muſs, in lauten Klagen Linderung findet. Ohne die-

ses Motiv wäre der Ausdruck hier vielleicht zu grell gezeichnet.

Aus demselben Gesichtspunkte ist auch Mariens Zustand zu erklären. Sie ist nicht mehr die zartblühende Jungfrau, sie erscheint eine durch schwere Leiden geprüfte, vor Gram gealterte Mutter, von Schmerz ganz überwältiget, aller Besinnung beraubt — in Ohnmacht, aber auch völlig in Ohnmacht hingesunken. Diesen Zustand wahrer zu schildern ist unmöglich, der schwach glimmende Lebensfunke scheint eben zu erlöschen.

Mariens Freundinnen in ihrer hülfreichen Theilnahme wie unbeschreiblich schön! Sehet nur die Aeltere hier mit dem Wehmuthsblicke, wie sanft und sorglich sie die Hingesunkene umschlingt; und die Jüngere dort, inniger hat die Freundschaft nie geliebt, zärtlicher nie; die eigene Tochter könnte zärtlicher und inniger nicht lieben. Und so ist Alles, vom mächtig erschütterten Gefühle an, bis herab zur Nebensache mit einem Fleifse, mit einer Sorgfalt ausgeführt, die selbst des Unbedeutendsten dabey nicht vergafs und euch den Soldaten noch auf dem vor ihm liegenden blankgeschliffenen Helme im Reflexe zeigt.

Das Kolorit ist dem Ernste der Darstellung vollkommen angemessen, und es steht die Kraft

in den grofsgefalteten Gewändern mit der Zartheit der Karnation in trefflicher Wirkung. Auch hier hat die Veroneser Erde das Ihrige gethan.

Es ist kein Zweifel, dafs Sodoma, den ich nach seiner Weise den Seneser Raphael nennen möchte, in diesem einzigen Bilde sich auf dem höchsten Grade seiner Kunst-Vollendung zeigt. Wer es gesehen, kennt diesen sonst wenig gekannten Meister in seiner ganzen Gröfse. Was könnte noch so würdig neben Raphael stehen, und — neben ihm aushalten, als eben dieses Bild? Und nicht neben dem jüngeren Raphael, dazu trägt es zu viel Charakter der Gediegenheit und Vollendung. Nein — ich wage nicht zuviel — stellt es neben eine damit noch verwandte Darstellung, neben des Urbiners Grablegung im Pallaste Borghese zu Rom, und wenn euere Kritik nicht schon durch die Autorität des Nahmens bestochen ist; so wird sie zu Recht erkennen müssen, dafs dieser Sodoma, mit seinen hier geschmeidigeren Formen, neben Jenem nicht erröthen darf. Ein bewunderungswürdiges Bild, mit schöner Landschaft zum Hintergrund. Eine kostbare Perle, und dennoch, wie es scheint, wenig geachtet! Es geht zur Rechten durch die ganze Höhe

des Bildes ein Sprung, der um so nöthiger der Restauration bedarf, als da und dort — doch jetzt noch unbeschadet dem Ganzen — schon die Farbe herabgefallen; aber in die Länge der Gefahr bedeutenderen Schadens ausgesetzt ist. — Doch kein Gedanke an Wiederherstellung! Und so eilet noch manches Bild seinem Untergange entgegen.

Wie es nur Gius. Nasini wagen konnte, hier links nebenan seinen Apostel Jakob aufzustellen! Ein Werk in der Manier des Ciro Ferri, dessen Schüler er gewesen, flach, und dennoch eines seiner besseren, wie sie sagen. Er hatte den Geist der Wahrheit nicht. Diesen Sodoma gesehen zu haben, und dennoch zur Manier übergehen!

Würdiger zeigt sich (rechts neben Sodoma) Beccafumi's Christus unter den Gerechten in der Vorhölle. Christus ist von der richtigsten Seite aufgefaſst. Als Sieger groſs, als Befreyer mild und gnädig, steht er unter ihnen. Seine Erscheinung stimmt zu feyerlichem Ernst, sein Erlösungswort bringt Trost und Befreyung in die harrenden Gemüther, aus allen Gesichtern tritt jetzt eine ernste Zuversicht hervor. Aber des Mahlers Geliebte hätten wir hier nicht erwartet, so wenigstens nicht. Christus so nahe gestellt, und nackt in

dünnen Flor gehüllt, der dem Auge der strotzenden Glieder runden, lüsternen Bau neidisch verbirgt und dennoch überall durchblicken läſst; so nicht, mit Christus als Hauptfigur ins höchste Licht gestellt, darin sie den Blick zuerst, möcht ich sagen, und unwillkürlich anzieht. Daſs sie so züchtig thut und unendlich gratiös ist, in schamhafter Bewegung, das macht sie nur um so reitzender und entwickelt erst recht den zarten, herrlichen Fluſs der Umrisse unter dem sich anschmiegenden schönen Schleyergewande. Ihr himmlisch zarter, fromm bewegter Blick nach dem Erlöser hin, ist entzückend, aber vermag nicht die frivolen Eindrücke der lüsternen Gestalt zu verlöschen. His non est hic locus.

Christus ist eine würdige Gestalt mit einem blauen, luftigen Gewande leicht umflossen mit durchscheinender Kontur der Lage und Bewegung der Glieder. Aber die männliche Figur zur Rechten, die nackte meine ich, ist etwas steif gehalten, zu aktmäſsig.

Im Ganzen bewährt Beccafumi sich als ein ganz trefflicher Meister, und es gehört dieses Werk vor Allem, was das Richtige und Edle des Ausdrucks betrifft, worin er in seinen letzteren Werken sich nicht treu geblieben; dann in der festen strengeren Zeich-

nung und wieder in seiner kräftigeren Färbung, mit zu seinen verdienstvollsten und erlesensten. — Nur geben auch hier die mannigfaltigen Bewegungen der Figuren seinen veränderten Styl zu erkennen, den er sich durch das Studium der Werke Buonarroti's zu eigen gemacht hat. Darum mag es wohl auch in seinem ganzen Wesen gelegen seyn, hier das Schickliche einem eitlen Kunstgriffe aufzuopfern, von dem er sich eine, wie man sagt, mahlerische Wirkung und ein durchgängigeres Gefallen versprach.

Traballesi, Costa und Tommasini haben dieses Bild in Kupfer gestochen. Hätte uns doch nur einer, und der beste aus ihnen, auch Sodoma's Kreuzabnahme im Stiche hinterlassen!

Wir wenden uns jetzt nach dem Kreuzgange, um dort die traurigen Reste eines Wandgemähldes von Sodoma zu betrachten. Es stellt Christus in der Geißlung vor, doch nur noch die Hälfte der Figur, mehr hat uns die gefrässige Zeit, und die noch schlimmere Sorglosigkeit der Menschen, von einem Gemählde, das ursprünglich die ganze Wand ausgefüllt, nicht hinterlassen.

Was wir von Christus noch sehen, ist vortrefflich, und läßt auf den hohen Werth des

Ganzen schliessen; vermehrt aber auch unser Bedauern über dessen Zerstörung. Christus ist in edler würdevoller Stellung, nicht gefühllos im Leiden, nicht stoisch kalt; aber erhaben sich fühlend, groſs, standhaft, männlich duldend; in der Mitte peinigender Schmach nur Liebe athmende Sanftmuth. Und wie gezeichnet, mit welcher Kenntniſs der anatomischen Theile! wie behandelt als Gemählde! Wie harmonisch wechselnd die Töne in Wärme und Kraft! unvergleichlich.

Unten lesen wir: Joannes Antonius Razzi detto il Sodoma 1517. Also vier Jahre jünger als seine Kreuzabnahme von 1513, und beyde in den dreyſsiger Jahren, der Blüthe seines Alters gemahlt.

S. Maurizio in S. Spirito.

Wir haben schon oben S. 54. dieses Bandes der Werke Pacchiarotto's in dieser Kirche und ihrer Sakristey nahmentliche Erwähnung gethan. Mit Freuden werdet ihr jetzt vor dessen Darstellung der Krönung Mariä stehen, und in der Glorie des Meisters eigene Verklärung schauen.

Im inneren Kreuzgange aber befindet sich noch ein Fresco-Bild von der Hand des Fra Bartolomeo. Christus am Kreuze, zur Seite Maria und Johannes, Magdalena in Thränen des Kreuzes-Stamm umfassend, vor welchem die Heilige dieser Stadt kniet, die Hände gefaltet, den trauernden Blick voll Andacht hinaufgerichtet zum Erlöser. Im Hintergrunde die Stadt Siena. Der Ausdruck der Liebe im Christuskopfe ist erschöpft, er ist ganz Liebe. Wie die Edlen doch jederzeit diesen Moment so wahr und richtig aufgefaſst haben. — Mariens Schmerz könnte rührender nicht geschil-

dert seyn, er kömmt aus des Tiefe und erfüllt die ganze mütterliche Seele, und dennoch nicht übertrieben. Ausserordentlich.

S. Catharina; vielleicht Plautilla Nelli? Warum zeigt er uns die Freundinn nur im Seitenumrisse? Gerne schauten wir ganz ihr holdes Antlitz; denn rührend bleibt es, sey es auch nur im Bilde, die zarte Jungfrau in Andacht ausgegossen zu finden, unbelauscht den keuschen Blick gebrochen hin zum Kreuz gewendet. Die ganze Gestalt ist ein zartes Gewebe milder Weiblichkeit. Wie der Schleyer ihr so gut läſst, der vom Haupte über die Achsel hinabſlieſst, nicht störend, nicht unterbrechend den Zusammenhang der Umrisse, mit vortrefflicher Behandlung. Beccafumi's Geliebte in der Vorhölle erscheint eine Buhlerinn gegen diese Heilige.

Kann in dem ganzen Bilde Etwas unbedeutend genannt werden; so sind es Johannes und Magdalena. Schade, sie sagen zu wenig; vielleicht nur, weil die übrigen dagegen in ihrer Bedeutung so hoch gestellt sind.

S. Bernardino.

Eine weltliche Verbrüderung hat hier zwey Oratorien, aber das Oberste ist bey weitem das merkwürdigste. Haben wir bisher die Werke von Siena's gröſsten Meistern, eines Sodoma, Pacchiarotto und Beccafumi in einzelnen Kirchen zerstreut aufgesucht; so finden wir deren mehrere, mit Ausnahme jener des Peruzzi hier vereint. Da sind Sodoma's herrliche Fresken, die Opferung und Heimsuchung Mariä und ihre Aufnahme in den Himmel; und Pacchiarotto's Geburt der Maria; dann ihre Himmelfahrt und Vermählung von Beccafumi, lauter Fresken, mit des letzteren kleinen, allerliebsten Gradino Gemählden. Alle ausgezeichnet und ein vergleichender Maaſsstab zu einander, wenn auch hier bloſs relativ.

Nur mit Wehmuth kann ich endlich noch vier kleinerer Gemählde von Pacchiarotto gedenken. Es waren Gestalten, nicht von ir-

discher Hand, nein, als kämen sie aus dem Himmel selbst, so himmlisch rein und schön waren sie; die Köpfchen alle so wunderlieblich, voll sinniger Bedeutung und von den edelsten Formen. — Wie lag mir damahls ihr Besitz am Herzen, auch nur ein einziges davon! jetzt sind sie dahin — bald darauf nach Livorno verkauft *).

Zwey davon sprechen vorzüglich an. Eine Madonna mit dem Christkinde, einige Engel umgeben die Gruppe. Das Kind verlangend nach der Mutter theuerem Antlitz, erhebt sich vom Schoofse der Mutter, als wollte es ihren Nacken umschlingen. Freude und Entzücken sprechen lebendig aus den Zügen des Kindes, vielleicht zu lebendig, Miene und Geberden sind stark bewegt. So die Engel, sie bilden den vollsten Accord zu dieser lauten Freude des Kindes. Wie die Gesichtchen alle so heiter blühen, so freudig, so beseliget sind, lauter Freude und Seligkeit! Doch nicht alle um

*) Den neuesten Berichten zufolge mufste der Eigenthümer sie wieder veräussern; und so gelang es endlich, dafs eben jetzt eines der folgenden Gemählde — die Madonna — in die Sammlung des Kronprinzen von Bayern gekommen ist. Eine interessante Acquisition!

des Kindes willen; es ist, als lese man da und dort die eigene Himmelswonne in den Zügen.

Nur die Mutter blickt ernst und nachdenkend aus dem heiteren Kreise hervor. Versteht ihr sie recht, so ist es der Zukunft bange Ahnung, die ihr mütterliches Herz trübt. Des Kindes Schicksal geht ihr nah. Die Worte Simeons stehen vor ihrer Seele und geben ihrem ganzen Wesen eine tiefe ernste Bedeutung.

Die Umrisse sind fest und bestimmt, die Carnation äusserst blühend, warm und kräftig.

Auf dem andern Bilde ist der heilige Franciscus dargestellt zwischen zwey Engel. Der Heilige hält mit der Linken den Nahmenschiffre Jesus, auf welchen er mit der Rechten hinzeigt. Was sagt ihr zu der Hand? Der Kopf scheint nicht gemahlt, es ist das Leben selbst, was ihr sehet, das streng geübte in Buſse und Betrachtung, an Geist und Zügen ernst und tief bedeutsam. Ganz vortrefflich!

Würdigere Gestalten zu dieser Scene und zugleich edlere an Form, als die beyden Engel findet man nicht leicht.

In der Zeichnung steht dieses mit dem vorigen Bilde auf gleicher Höhe der Bestimmtheit, nur ist die Färbung weniger glühend, ernster und durchaus harmonisch.

Ist's nicht, als mahnten euch beyde Darstellungen zuweilen an Raphaels Geist und Pinsel?

Es ist gewiſs, daſs es ausser den Kirchen Siena's und ausser dessen öffentlichen Gebäuden durchaus keiner weiteren Umsicht bedarf, um sich von dieser zahlreichen Schule und den Werken ihrer vier auserwähltesten Meister einen vollkommenen Begriff machen zu können. — Zwar zählt diese eben nicht groſse Stadt noch über fünfzig Palläste und Häuser, deren fast keines ist, das nicht irgend eine Sammlung meistens vaterländischer Werke aufzuweisen hätte. Allein sie sind alle so geschmacklos angelegt, die Gemählde selbst oft so unscheinbar und verwahrlost, zum Theil auch vielfältig restauriert oder ganz übermahlt; die Angabe der Meister so gewagt und schwankend, daſs es, wegen des vielen Wustes ein höchst ermüdendes Geschäft wird, das wenige Gute — von Ausgezeichnetem ist nur selten die Rede — daraus hervorzuziehen. Ein Beyspiel von handgreiflichem Widerspruch in der Angabe, gibt uns ein Kreuztragender Christus im Hause Bandinelli. Einige halten dieses Bild für B. Peruzzi, nach Andern kann es aber auch ein Albrecht Dürer seyn. Hö-

her kann man den Unsinn nicht treiben, denn Unsinn wäre es ja eben, zu sagen: Dieses Bild ist von Raphael; es könnte aber auch ein van Eick seyn. Wer möchte sich da noch mit Vertrauen solchen Sammlungen nähern? Doch machen die Häuser Spannochi und Sarracini davon eine günstige Ausnahme; ersteres wegen der Cartone Beccafumi's zu einem Theile des Fufsbodens im Dom; letzteres wegen einer interessanten Sammlung von Originalhandzeichnungen des B. Peruzzi. Zugleich ist es auch an Gemählden das reichste, wovon wir ihm zwar die Sodoma und Pacchiarotti, welche aus unterdrückten Kapellen dahin kamen; auch Beccafumi und Peruzzi zugestehen, aber uns die Freiheit nehmen an der Echtheit der beyden Raphaele vor der Hand noch zu zweifeln.

Von den übrigen Sammlungen verdient nur noch die des Marchese Piccolomini Bellanti genannt zu werden; er selbst ist äusserst gefällig und erwies uns viele Freundschaft. Aber seine Madonna Laura, auf dessen Besitz er sich viel zu gut thut, ist ein ganz erstorbenes Bild, völlig verblichen. Er hält es für das echteste Original von Simone Memmi, und liegt deswegen mit jenem im Hause Sarracini im Streite. Doch scheint je-

nes vor diesem als das wahre anerkannt zu seyn, da es eben jetzt zu einer neuen, und, nach der Ankündigung, wohl auch der besten Ausgabe der Werke Petrarca's zu Padua, von Raphael Morghen in Kupfer gestochen wird. — Unstreitig das Beſste aus der ganzen Sammlung, und allem Uebrigen weit vorzuziehen ist, über der Thüre eine Madonna, ein zuverläſsiges Bild von Pacchiarotto.

Auch in dem Hause Marsilj sahen wir noch eine heilige Familie von Beccafumi im Style Raphaels, ganz wunderschön und ausgezeichnet. Seit einiger Zeit ist es aber daraus entführt, und jetzt als Eigenthum des Kronprinzen von Bayern, dessen Sammlung alt-italienischer Meister auf immer einverleibt.

Werfen wir nun noch einen Blick auf die auch von den Meistern dieser Schule gewählten Gegenstände der Darstellung; so zeigt sich, daſs sie gröſstentheils aus der Religion selbst genommen, oder doch damit auf irgend eine Art verwandten Sinnes sind, und ihrer Tendenz nach eine durchaus religiöse Deutung zulassen; denn immer wuſste die fromme Einbildungskraft der Alten jede höhere Empfindung mit in diesen würdigen Kreis zu ziehen.

Wir sind aber nicht gemeint, daſs dieſs etwa zum äusseren Zwecke der Kunst gehöre, die wir vielmehr ohne allen Zweck, als rein aus sich und um ihrer selbst willen, und aus ihrem innersten Wesen, frey — eben weil sie aus sich selbst nicht anders kann — wirkend und schaffend betrachten müssen; ähnlich der strengen Moral, die nur um der Tugend willen zu handeln gebiethet, ohne alle äussere Zweckbeziehung.

Es hat zwar die christliche Moral eine zu ihrem Wesen gehörige, darum keine äussere, sondern nothwendige Beziehung, und zwar auf Gott, die höchste Vernunft, als den letzten Grund alles Handelns; denn in wiefern Gott die höchste Vernunft und Gottes Wille der vernünftigste (heiligste) ist, kann und soll auch der Wille des Menschen kein anderer, als dieser seyn. Dieses Handeln nach Gottes Willen; dieses stete Beziehen aller unserer Gesinnungen, alles Thuns und Lassens auf Gott; dieses Halten an Gott ist Religion in der wahresten Bedeutung des Wortes, womit zugleich auch das reine und eigentliche Verhältniſs der christlichen Moral zur Religion bezeichnet ist. Religion ist demnach überall das Höchste und Oberste, und die Basis von Allem, die Gesinnung zugleich aller

Gesinnungen; Moral hingegen das Gebäude auf diese Basis gestellt; gleichsam selbst Religion, aber die sichtbare, die ins äussere Leben getretene, die Religion in Handlungen. Wir sprachen von der christlichen Moral, den Stoikern lassen wir die ihrige. Daſs wir aber hier der Moral und ihres Verhältnisses zur Religion Erwähnung gethan, geschah nur wegen des erklärenden Zusammenhanges mit dem Folgenden. Wie es nähmlich eine Religion in Handlungen gibt, so gibt es auch eine Religion in Bildern. Jene haben wir oben Moral genannt, diese dagegen bezeichnen wir hier mit dem Begriffe Kunst, und obgleich beyde von verschiedenen Vermögen ausgehn (jene von der Vernunft, diese von der Phantasie) so nehmen doch beyde gleiche Richtung. Auch die Kunst strebt nach Aussen, sie ist eine Verkörperung der Empfindungen. Aber welcher Empfindungen? Die Phantasie, als die höchste Potenz des Geistes, als die schaffende Kraft im Menschen steht dem Unendlichen unendlich näher, als jede andere seiner geistigen Kräfte. Wie könnte sie so, ihres höchsten Vorzuges vergessend, herabsteigen zur Quelle der Gemeinheit und unedlen Stoff aus ihr schöpfen! Auf den Flügeln der Begeisterung hinaufgetragen in die

Regionen des Lichtes, ist nur im Göttlichen ihre eigenthümliche Heimath; denn es bleibt das Göttliche jederzeit das Höchste für alle Menschen, und wie es jedem Einzelnen unerläſslich aufgegeben ist, es zu üben in Gesinnung und That, so auch der Phantasie insbesondere, es zu preisen in Werken der Kunst.

Mit diesem Verhältnisse der Phantasie zum Göttlichen ist nun auch das der Kunst zur Religion deutlich bestimmt. Sie — die Kunst — ist selbst Religion, aber Religion der Phantasie. Dadurch ist jetzt die Kunst in ihre höchste Würde eingesetzt. Sie ist als herrschende Empfindung der Phantasie betrachtet, selbst Religion, und ihre Ausführung durch Werke der Kunst im Einzelnen, ein religiöser Akt, zu dessen Uebung sich die fromme Einbildungskraft des Künstlers, wie von einer höheren, unsichtbaren Macht getrieben fühlt, so wie die Vernunft durch das Pflichtgeboth zur Tugendübung.

Darum ist auch die Kunst, als Religion der Phantasie, unter allen Künsten die gröſste und edelste; und wenn schon einmahl dem Künstler geschichtlicher Darstellungen vor allen übrigen der Vorzug gebührt; so ist jetzt der Künstler christlich - religiös geschichtlicher Darstellungen über alle erhaben, wenigstens

in den Augen derer, in deren Innerem das Göttliche nicht eitel geworden, und seine höchste Bedeutung nicht verloren hat.

Es ist keine Frage mehr, was denn eigentlich in dieser Beziehung die Kunst zu Darstellungen wählen soll. Einmahl Alles, wozu sich der Künstler vom Geiste selbst, dem reinsten, heiligsten, getrieben fühlt; denn das wird ihm unstreitig von Allem am Beſsten gelingen. Dann, was immer heilig ist, vom Allerheiligsten angefangen bis zu Allem, was damit durch That und Gesinnung verwandt ist.

Und so zeiget uns denn in Bildern das lauterste und edelste Wesen, dessen Fuſs je die Erde betreten, zeigt uns die Gottheit in Menschengestalt — in Christus. Von seiner Geburt an bis zu seiner Entrückung von der Erde ist jeder Moment seines Lebens der Darstellung würdig. Zeigt uns ihn als holdes Kind, sitzend in der Mutter jungfräulichem Schooſse, mit dem ganzen Ernst seiner Bestimmung und der Besonnenheit seines Blickes in die Zukunft; zeigt uns ihn als Knaben im Tempel, die Weisheit mitten unter den Schriftgelehrten; führt uns ihn als Volkslehrer auf, und wie er die Mäkler aus dem Tempel treibt und der Pharisäer falsches Geschlecht züchtiget; wie er den Blindgebornen heilet und den Lazarus von

den Todten erweckt und des Iaïrus Tochter; verklärt uns ihn auf Tabor; führt uns zu ihm an den Oelberg; schildert uns ihn in den Händen seiner Feinde, und wie sie ihn zuletzt auf Golgotha ans Kreuz geschlagen, die Frevler; wie man ihn darauf wieder abgenommen und zu Grabe bestattet, und er des Grabes Riegel gesprengt und bald darauf den Jüngern in Emaus sich zu erkennen gibt; wie er den ungläubigen Thomas zurecht weiset, und endlich aus der Mitte der Zwölfe aufgenommen wird in den Himmel.

Welche Scenen aus allen Büchern der Geschichte könntet ihr uns geben, durch deren Schilderung ihr vermöchtet das Leben lebendiger zu treffen, als diese, worin alle Weisheit niedergelegt und Sanftmuth und Kraft und göttliche Hoheit; woraus eine höhere mehr überwindende Liebe strahlte, die gröſsere Demuth und kindlicheren Gehorsam zeigten, kurz die dem Glauben ein verbürgenderes Siegel der Wahrheit aller Wahrheit aufdrückten, als eben diese!

Auch der Madonna heiliges Bild in ihrem Thun auf Erden entblühe euerem Pinsel, sie gehört ja mit in den geheimniſsvollen Kreis, den die Gottheit um sich gezogen. Sie stehet dem Sohne zunächst, unter den Menschen-

kindern die Heiligste. Vom Grufse des Engels an bis zur Würde einer Königinn des Himmels ist Alles holdselig und herrlich an ihr. Aber wo findet ihr ein Bildnifs auf Erden, das ihr gleiche? Vor Allem müfst ihr ihr Antlitz im Himmel schauen, ehe ihr es wagt, ihre Gestalt irdisch nachzubilden, den göttlichen Zügen ihres Charakters in heiligen Urkunden nachspüren, soll das Abbild dem Urbilde gleichen; denn ein Wesen müfst ihr uns schildern, einzig in seiner Art, wie sie es gewesen, einen Inbegriff aller Tugenden in wundersamer Mischung, durch und durch anmuthig, Mutter und Jungfrau zugleich, unberührt, sorglich bekümmert, voll Demuth; in Demuth trage selbst das Haupt die Krone, denn es ziemt solcher Majestät die Demuth.

Also erscheine sie; denn es müsse ihr Anblick das zarte Geschlecht innigst rühren und in ihr sich selbst hochgeehrt und begnadigt fühlen, um, der eigenen Würde eingedenk, nach ihr, was sie war auf Erden, jetzt zu seyn, und, was sie jetzt ist, mit ihr auch einst zu werden. Ja es müsse selbst den Mann ihr Anblick mit Rührung erfüllen, auf dafs er Achtung fühle gegen ihr Geschlecht und solch hohe weibliche Tugend, und es nicht wage, mit frevler Hand die Knospe zu brechen.

ehe sie noch zur geistigen Frucht sich entfaltet.

Was ihr uns sonst noch weiblich Groſses und Zartes zu bilden habt, jede Heilige, sie sey an Gestalt so keusch und lieblich anzusehen, wie sie, und dennoch eine Andere; an Tugend ihr Abglanz, nur ein Reflex von ihr.

Und warum soltet ihr uns nicht auch die reinste Unschuld in Bildern zeigen dürfen, in der Engel geflügelten Gestalten? Gott näher, als dem Menschen verwandt und zwischen beyde gestellt, gleichsam vermittelnd die Kluft zwischen beyden. Zeigt uns recht oft diese Bothen des Herrn, und wo es immer schicklich, recht süſs und holdselig und fromm, ohne Spur der Leidenschaft, vom Menschen nichts als die Gestalt, und diese nur wie aus dem reinsten Aether zusammengeflossen und leicht beschwingt. Zeigt sie uns lobsingend dem Ewigen in unvergänglicher Glorie und anbethend seine unendliche Macht; zeigt sie uns dienend dem Herrn auf Erden, und wie er sie gesendet zu der Menschen Schutz, Trost und Hülfe. Sie haben Wohlgefallen gefunden vor Gott und sind heilig vor seinem Angesichte. Könnt ihr wohl die Unschuld reiner schildern, als im Bilde eines Engels? Und wenn ihr sie erst einmahl so recht in ihrem ganzen Wesen

zu bilden versteht, wie einst der englische Giovanni von Fiesole, dann mögt ihr uns diese zarten Blüthen recht oft vor Augen stellen; denn es ruht der Blick unendlich gern auf reinen Seelen, sie ermuthigen und entflammen das Herz, der Reinheit nachzustreben. Am liebsten weilet der Kinder fromme Seele bey ihren Gestalten, weil das eigene Gemüth ihnen daraus entgegen strahlt. Es fühlen die gleichgestimmten Seelen sich zu einander hingezogen. Recht oft sollte man sie darin in ihre eigene Seele blicken lassen; denn unauslöschlich bleiben solche Eindrücke in den zarten noch unbefangenen Gemüthern.

Habt ihr uns so den Himmel selbst aufgeschlossen, und mit dem ewigen Vater seiner Herrlichkeiten Höchste darin gezeigt, so verkläret jetzt auch, was auf Erden Göttliches geschehen von Menschen durch die Macht der Religion.

Schildert uns auch den Märtirer, doch kein Schauspiel. Der Henker Wuth und die Grausamkeit der Marter und des Pöbels aufgereitzte Schaar in wildem Jubel zu mahlen, erlassen wir euch, damit ihr das Heilige nicht durch Fratzen und Schreckbilder entweihet. Nur das peinliche Werkzeug mögt ihr, wo es thunlich, beygeben, damit der Heilige daran

kenntlich werde. Die Leiden selbst, die inneren, schildere der Seele Ausdruck, aber nicht bis zur Grimasse; darum sey er gemischt mit unerschütterlicher Hoffnung und Zuversicht, die da Muth einflöſst, das Leben selbst an die Palme der Unsterblichkeit zu setzen, und die Wahrheit eher mit dem Blute zu versiegeln, als von Menschenfurcht getrieben, sie in Wort oder That zu verläugnen. Könnt ihr einen gröſsern Helden, einen rührenderen Moment innerer Ueberzeugung, einen glänzenderen Sieg der Wahrheit uns im Bilde zeigen?

Auch den Wunderthäter schlieſst von eueren Schilderungen nicht aus, den Mann, der wie ein Gott in die Gesetze der Natur eingreift und durch höhere Macht sie nach seinem Willen lenkt. Aber auch hier wollen wir eigentlich nicht das Wunder sehen, es ist uns nicht um die Handlung selbst, nicht um die Umstände, noch weniger um ein Spectakel dabey zu thun. Dem Glauben, dem unwandelbaren, gilt es allein, des Vertrauens Stütz und fester Säule, aus dessen tiefster Wurzel das Wunder sproſst; den müſst ihr uns zeigen, recht unerschütterlich in seiner ganzen Zuversicht. Was uns heilige Lehren von einem Glauben sagen, der da Berge versetzt,

ihr allein, könnt uns dessen in Bildern überführen, in euerer Macht steht es, selbst ein Wunder zu wirken, daſs der Ungläubige wieder gläubig werde an den Glauben, der längst im eitlen Wissen ihm untergegangen. Ja es ist eine heilige Lehre, die uns von diesem allmächtigen Glauben Kunde gibt, und es frommt der Menschheit, davon ein Exempel zu geben, so wahr und anschaulich und überzeugend, als es nur immer die Kunst vermag.

Darum verschmähe euer Pinsel auch solche Darstellungen nicht, und was sonst noch Würdiges in heiligen Sagen euch freundlich begegnet, das frommer Deutung fähig ist, heilige Gesinnungen erweckend, zu Gott geweihter That entflammt, den Glauben stählt, die Hoffnung nährt, der Liebe heilige Flamme entzündet; verschmäht es nicht! Bewundern werden wir zwar euere Werke nicht, dieser schnöde Lohn wäre zu gering; aber lieben wollen wir sie und euch von ganzer Seele, lesen darin und lernen und uns erbauen daran.

Glaubt nicht, was man neulich gesagt, „man verstünde euch nicht in solchen Werken, man tändle nur mit der Form oder bethe sie an, da ihre Bedeutung verborgen bleibe.“

Habt ihr nur selbst erst rechten Glauben daran, so wird's euch auch gelingen, die wahre, eigentliche Bedeutung klar hervorzuheben, daſs selbst der Arme am Geist sie verstehe und durch sie die Wahrheit erkenne, und in Ehrfurcht vor eueren Bildern, durch die der göttliche Geist blickt, sich hinauf gehoben fühle zu ihm selbst dem Göttlichsten, der solchen Sieg verleiht und so Groſses und Herrliches durch Menschen wirkt, zu dem allein sich Alles Vertrauen lenkt, von dem alle Macht kömmt, und dem allein die Ehre gebührt und die Anbethung. Den Blinden am Geiste hingegen mag sie immer noch, und so lange verborgen bleiben, bis sie endlich zum Schauen gelangen. Soll aber indessen die Sonne nicht leuchten, weil es blöde Augen gibt, die ihren Strahl zu sehen nicht vermögen, oder Schwache, die lichtscheu ihrem blendenden Glanze das Auge verschliessen!

Lasset euch nicht irre machen, und wenn sie es noch zehnmahl wiederhohlen und nachbethen, daſs ihr damit nur „verrückte Träumer und Schwärmer“ schildert; der engen Seele ist alles Verrücktheit und Schwärmerey, was über die fünf Sinne hinaus in eine übersinnliche Welt hinüber greift, worin ihre Begriffe alle Bedeutung verloren haben. — Glau-

ben Sie auch, daſs durch die Kunst auf solchem Wege und mit dieser Tendenz „der Geist der Zeit nicht beschwichtiget werden könne," was schadet dieſs? In solchem Wahne mögen wir die Einzelnen lassen, die ewig die Kunst nur in der Mahlerey sehen, und ausser der Bewunderung, die ihnen die Technik abnöthiget, für alles Tiefere darin keinen Sinn haben. Wie es die Kunst als solche mit dem Geiste der Zeit zu halten habe, das wiſst ihr, und daſs ihr in eueren Werken euch darüber erheben sollt, das wiſst ihr auch. Thuet, was eueres Amtes ist, und überlasset es der Halbheit, die sich dazu verstehen mag, diesem gepriesenen Götzen zu huldigen.

O, der schönen Zeit, worin sie einst mit dem Künstler und er mit ihr so Eins gewesen, daſs ihm der Lehre heiliges Wort dem gläubigen Blicke zu deuten, und nach des Wortes verhalltem Laute es noch in Bildern von den Wänden und Altären herab für alle Zeiten lebendig zu verkünden, gegönnt war! Möchte sie wiederkehren und euch gestatten, in langen Reihen herrlicher Fresken zu den heiligen Urkunden den geistig sinnlichen Commentar zu liefern.

Romam quaero!

Nach Rom geht jetzt die Reise, so rief ich freudig aus, als wir zu Siena in den Wagen stiegen. Aber ich wuſste nicht, daſs diese Reise so beschwerlich ist, und daſs man den Gedanken an Rom immer erneueren müsse, um sich damit gegen die vielen Mühseligkeiten des Weges zu stärken. Des Apennins ist noch kein Ende, und noch lange nicht, und hat man es endlich erreicht, so ist man auch am Ziele.

Ueber Buon Convento hinaus, 5 Stunden von Siena, kömmt man auf schlechter Straſse, durch wilde Gegend, nach vierstündigem Auf- und Abwogen nach S. Quirico. Nun wird's noch ärger. Des Berges höchste Höhe muſs jetzt erstiegen werden. Das zerfallene Schloſs Radicofani, das man von hier aus 5 Stunden lang sieht, und immer sieht und nie zu erreichen glaubt, ist das Ziel auf rauher Bahn in unfruchtbarer Gegend. Mit Radicofani

verläſst man das toskanische Gebieth und tritt in den Kirchenstaat. Jetzt stürzt die Straſse in reissendem Abhange nach Ponte Centino hinab, über welches hinaus wir vier Stunden von Radicofani, Aquapendente erreichten. Des Wasserfalles gedachten wir im Wagen, denn es war finstere Nacht, die wir ermüdet im letzteren Orte ruhig verschlieſsen. Wir befanden uns indessen schon wieder auf der Höhe. Der Tag lächelte blau auf uns hernieder, die Luft war kalt. — Ueber S. Lorenzo kamen wir nach vier Stunden nach Bolzena, am See gleiches Nahmens. Die Stadt hat von Aussen ein trauriges Ansehen, arm und wie zerstört. Auch hier muſs Vulkan früher eine Werkstätte gehabt haben, der graue Lavasand gibt noch Kunde davon, über den man auf gut gebahnter Straſse wegfährt, und nach zwey Stunden hinter Bolzena, Montefiascone erreicht. Von hier aus geht es durch Viterbo, ein hübsches, wohlgebautes Städtchen in freundlicher Gegend, über den alten Cimino *) (jetzt Montagna) nach Ronciglione am See Vico. — Hat man nach einer kurzen Strecke von Montagna

*) Dieses Berges erwähnt Virgil im siebenten Buche seiner Aeneide:

— *Cimini cum monte lacum lucosque capenos.*

V. 697.

weg die Höhe des Berges erreicht, so öffnet sich dort ein nie gesehenes Schauspiel, die Aussicht in ein unermeſsliches Thal, links vom tausendköpfigen Apennin begrenzt in seiner furchtbarsten Gestaltung. Eine entsetzliche Gebirgskette, weithin verbreitet, schrecklich durcheinander verwachsen. Neben und hinter einander nichts als erdrückende Massen, Gebirg auf Gebirg strecken alle die zackigen Häupter hoch in die Lüfte in wilder Form, der Gran Sasso vor Allen und von Allen der höchste und wildeste. Näher gegen Westen hin wird's freundlicher. Dort wogen die Sabiner- und Lateiner-Gebirge in sanfteren Linien, und sanfter und immer sanfter, wo das ehrwürdige Tibur (Tivoli) liegt und Hadrians und Mäzenas Villen in Trümmern, und die Villa Aldobrandini schon aus dunklem Hintergrunde, ein lichter Streif, hervorblickt, und weiter oben das alte Tusculum stand; bis endlich alle gegen die Ebene herab mit der Meeres-Linie nur in Eine zusammenfliessen, die im formlosen Unendlichen sich verliert, als wollte sie die Ewigkeit selbst begrenzen. — So lag jetzt zur Rechten das Meer vor unsern Blicken im duftig zarten grün, ein schmaler Gürtel, durch ihn der glänzende Himmel mit der Erde in glühender Umarmung.

Eine ernste Wolke hatte sich eben vor die Sonne gestellt, ein glücklicher Gedanke, in brennender Glut zitterte die Ferne; wir standen im Schatten und im Schatten lag die Erde unter uns, und dunklere Schatten schwammen über die Fläche hin, und noch dunklere standen schweigend und unbeweglich auf der Fläche, sanfte Hügel von blaulichem Dufte umflossen, dazwischen die mächtigste der Kupeln ein schwarzer Punkt. Das Gröſste geht im Unermeſslichen unter und wird zum Atome.

Wer vermag dieſs Schauspiel in seiner Unendlichkeit zu fassen! diese Herrlichkeit der Welt, diese Kontraste! wilde, starre Gröſse in schroffen Linien neben süsser schweigender Ruhe; Purpurglanz und ernstes Dunkel zu einander in unendlichen Abstufungen im Helldunkel der Luft. Die Natur ist die gröſste Mahlerinn. So wie hier hab ich sie nie mehr gesehen, und nie kam mir die Welt gröſser und unendlicher vor, die weite Schöpfung nie erhabener, wie auf dieser Stelle.

Die Sonne tauchte unter, und wir eilten die Nacht in Ronciglione zuzubringen, jetzt nur noch eilf Stunden von Rom. Das Schwerste ist überstanden, der Apennin überwunden; über leichtere Anhöhen fährt man nun von Monte-Rosi her durch Baccano

und Storta, der letzten Post, auf gepflasterter Straſse zwischen öder, verlassener Gegend mit kärglich bewachsenen Hügeln der Hauptstadt zu. Welch ein Anblick! kein Baum, so weit das Auge sieht, nur die borstige Breme und das Farnkraut wuchern in ungewöhnlicher Gröſse weit umher, aber versengt und ausgebrannt von der Sonne Glut. Keine menschliche Seele nah und fern, keine Hand, die die Erde pflügt und baut! Vergebens späht der Blick nach dem lang ersehnten Rom. Erst weit über Storta hinaus und auf der Anhöhe Mario erblickt man die Tieber und die sieben Hügelstadt mit ihren Domen und Prachtgebäuden. Schon fuhren wir auf der alten Flaminischen Heerstraſse, und waren auf der Ponte-Molle, ehemahls Pons Emilius genannt von Emilius Scaurus ihrem Erbauer, über die Tieber gegangen, als wir nach zwey Miglien endlich den Mittelpunkt aller unserer Wünsche erreichten.

Rom.

Terrarum Dea, gentiumque Roma,
Cui par est nihil, et nihil secundum *).
Martial XII. Epig. 8.

Um eilf Uhr Vormittags am ersten Oktober zogen wir durch die Porta del Popolo ein, und über den Corso, an der Säule Antonin's vorüber nach der Mauth (Dogana). Als wir damit fertig geworden, fuhren wir zurück in die Strafse Condotti und wohnten uns ein in der Locanda Franz.

Also wirklich in Rom! Kaum konnte ich diesen Gedanken fassen, so nahm er meine ganze Seele ein. Die Mühseligkeiten der Reise waren mit einem Mahl aus allen Gliedern verschwunden, und ich sammelte jetzt alle Kräfte meines Geistes. — Der Nachmittag ward be-

*) Länder du und der Völker Herrschrinn Roma!
Nichts ist Erstes mit dir und Nichts das Zweyte.

stimmt vor der Hand noch so nah als möglich auf einer Anhöhe die Aussicht über die Stadt zu gewinnen, um uns einigermaaſsen in ihren Hauptpunkten orientieren zu können. Wir stiegen nach dem nächst gelegenen Trinità del Monte und verweilten in der neuen Garten-Anlage neben der Villa Medicis.

Welche Stadt mit ebenen Straſsen liegt noch auf sieben Hügeln und hat diese Palläste und Villen, und diese Kirchen mit ihren Kupeln, daſs sie dem Auge ein solch Schauspiel gewähren könnte, wie das einzige Rom? Welch ein Anblick! Wie überraschend! Wie sich das Alles baut und gruppiert, Masse an Masse in stetem Wogen auf und ab! Das schönste Panorama der Welt, und wer es uns geben wollte, würde das reichlichst-lohnende Werk vollbringen. Wir saſsen dem fernen Vatikane gegenüber mit seinem ernsten, himmelanstrebenden Dome, darauf zuhöchst das goldene Kreuz strahlend im Purpurglanze der eben untergehenden Sonne.

Hier drängten sich tausend Erinnerungen vor meine Seele, die schweigend sich tiefen, ernsten Betrachtungen überlieſs.

Aber wo jetzt zuerst anfangen, wo enden? Da des Höchsten und Ausserordentlichen so zahllos Viel der Betrachtung sich darbiethet.

Ein erdrückender Gedanke! Nach St. Peter, ward einmüthig beschlossen, und am folgenden Morgen mit dieser Wanderung zuerst begonnen.

Wir unterbrechen hier einen Augenblick den Zusammenhang, um nach früherer Weise eine gedrängte Uebersicht der römischen Schule folgen zu lassen.

Wie die Schule zu Perugia im dreyzehnten Jahrhunderte, und durch sie die römische überhaupt, in Raphael ihre höchste Ausbildung; so hat diese auch, ohne uns in die früheren Sagen vom h. Lucas einzulassen, mit Conciolo ihren uns bekannten Anfang erhalten. In Subjaco findet sich ein Gemählde, worauf des Künstlers Nahme und die Jahrzahl 1219 zu lesen sind. In dieses Jahrhundert fällt auch Oderigi von Gubbio, ein Migniatur-Mahler, der im Jahre 1300 gestorben ist.

Dem vierzehnten Jahrhunderte gehören Guido Palmerucci an, der um 1342 gemahlt, und Pietro Cavallini. Zeitgenossen des Letzteren waren Bocco und Allegreto Nucci da Fabriano, Andreas von Velletri, letzterer blühte um 1334. An diese reihen sich noch an: Ugolino Orvie-

tano, Gio. Bonini, Lello Perugino und Giacomo da Camerino, die alle im Dom zu Orvieto gearbeitet. Häufige und überladene Goldverzierungen mit angebrachter Schrift in meistens gothischen Charakteren, sind auch hier die sicheren Kennzeichen der Gemählde aus diesem Jahrhunderte.

Mit dem fünfzehnten Säculum beginnt ein besserer Styl. Er entwickelte sich zuerst in den Werken des Ottaviano Martis 1403, und Mariotto da Viterbo, welcher mit noch anderen in den Jahren 1405 bis 1457 den Dom zu Orvieto schmückten. Von allen zeichnet sich aber Gentile da Fabriano am Meisten aus, der um 1423 geblüht. Vielleicht hat ihm seine Madonna im Dom zu Orvieto das Prädikat des Meisters der Meister erworben. Ein anderer, Antonio da Fabriano arbeitete um 1454, und vom Jahre 1446 hat man Gemählde von Giov. Boccatis de Camereno.

Foligno blieb nicht zurück. Niccolò Alunno förderte die Kunst. Seine Gemählde von 1480 und 1492 zeigen einen bedeutenden Unterschied zum Bessern. Auch Urbino war vor dem Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts merkwürdig geworden. Es hatte drey wackere Männer, den Lorenzo da S. Se-

verino, den Vater Raphaels, und den Fra Bartolomeo Corradini (Carnevale).

Aber von Perugia ging das Heil der römischen Schule aus und zwar von Pietro Vannucci (Perugino) 1446 † 1524. — Er hatte viele Schüler, deren wir hier nur der vorzüglichsten erwähnen, zuerst des Bernardino Pinturicchio, 1454 † 1513; dann eines Sinibaldo da Perugia, der um 1504, und des Eusebio di S. Giorgio, der um 1512 geblüht; des Giannicola da Perugia und Giambattista Caporali, um 1476 geboren. Diese Letzteren sind jedoch ihrem Lehrer nur als Nachahmer gefolgt. — Aber Andrea Luigi (di Assisi) 1470 † 1556, Domenico Alfani (di Paris), der noch 1536 lebte, und dessen Sohn Orazio, folgten ihrem eigenen Genius und vergröſserten den Styl des Meisters von Perugia.

Der gröſste und glücklichste aller Schüler war Raphael, 1483 † 1520. Durch ihn stieg die Kunst auf den höchsten Grad der Vollkommenheit; aber nie sank sie auch schneller von ihrer Höhe, als unmittelbar nach ihm.

Man kann nicht sagen, daſs Raphaels erhabener Geist sich in den Werken seiner

beſsten Schüler ganz unvermischt erhalten, und so in das sechzehnte Jahrhundert fortgepflanzt hat. Julio Romano (Pippi), 1492 ✝ 1546, huldigte mehr dem gewaltigen Mich. Angelo, auch Gianfrancesco Penni, (il Fattore), 1488 ✝ 1528, vermischte des kühnen Florentiners Geist mit dem sanfteren seines unvergleichlichen Lehrers. Giovanni da Udine, 1494 ✝ 1564, konnte in den Gegenständen seiner Productionen Raphaels Geist weniger verläugnen; dagegen aber hat auch Perino del Vaga (Buonaccorsi), 1500 ✝ 1547, seines Meisters reinen Geist durch fremde Zusätze getrübt.

Viele Gehülfen hatte Raphael noch bey Ausführung seiner groſsen und zahlreichen Werke, die alle zu seinen Schülern gezählt werden; ich erwähne nur hier des Polidoro da Caravaggio, Pellegrino da Modena, und des Bartolomeo Ramenghi. Allein weder von diesen, noch von allen übrigen auch nur Einer, war mit dem umfassenden Genius des unsterblichen Meisters begabt, daſs er, was jener selbstständig unternommen, auch mit eigener Kraft hätte durchführen können.

Und so sank denn mit dem zu früh Dahingegangenen das höchste Ansehen, was je eine

Schule durch ihn genossen, schon vor Ablauf der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts; es sank und sank immermehr gegen das Ende der zweyten Hälfte und mit Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts unter Federico Baroccio, 1528 † 1612, und den beyden Zuccari, Taddeo, 1529 † 1566, und Federico, 1543 † 1609; so, daſs selbst das letzte, aber gewiſs nicht das glücklichste Mittel, dem überhandnehmenden Verfalle der Kunst durch eine Akademie *) zu steuern, fruchtlos blieb.

Andrea Sacchi, 1599 † 1661, huldigte zwar dem Raphael, war aber auch zugleich vom Geiste der Carracci befangen, der in Carlo Maratti, 1625 † 1713, seinem Schüler ausschliessend hervortrat.

Auf diese Weise ward die römische Schule anfänglich durch den Einfluſs der späteren florentiner, dann aber der bologneser Schule, ihrer Eigenthümlichkeit beraubt und völlig in den Geist der letzteren, und mit ihm der

*) Nach der Angabe des Barone Vernazza wurde die Akademie S. Lucca in Rom unter dem Pontifikate Gregors XIII. im November 1593, und zwar unter Federico Zuccaro's Vorstandschaft gestiftet.

Kern der Kunst in leere Schale verwandelt worden. Die fast zahllose Menge von Meistern, Schülern und Nachahmern, die sich schnell im Verlaufe dieser Schule gebildet, fuhr fort das Ziel der Kunst auf dem Wege der Willkür und Laune zu verfolgen. Jeder strebte eigenthümlich zu seyn, und war es auch, aber nur in verschiedener Manier, die von der Strenge und Reinheit, dem grofsen, ernsten, einfachen Style Raphaels in der Zeichnung, Anordnung und dem Ausdrucke gänzlich abgewichen, es an Flachheit, Verwirrung und Leichtfertigkeit, wo möglich vielen der Bologneser noch zuvor that.

Dafs zuletzt, während des achtzehnten Jahrhunderts, selbst der eklektische Weg, den Raphael Mengs, 1728 † 1779, wohlmeinend eingeschlagen, dem Wesen der Kunst auch nicht förderlich gewesen, wird sich noch im Verlaufe dieses Werkes zeigen.

S. Pietro in Vaticano

liegt jenseits der Tieber, wohin man über die Engelsbrücke gelangt, auf dem alten Campo Vaticano, wo ehedem der Circus und die Gärten des Nero sich befanden, und die Christen zu Tausenden seiner Wuth geschlachtet wurden. Man nähert sich, an der Engelsburg vorüber, mittelst einer schmahlen Straſse, an deren Ende sich auf einmahl den Blicken die ungeheuere Fläche eines Platzes vor der Kirche öffnet, vor dem man mit nie gefühlter Ueberraschung, wie hingebannt steht. Er ist zu beyden Seiten von einer vierfachen Kolonnade in eliptischer Form eingeschlossen, miſst in seinem bereitesten Durchmesser, ohne die beyden Säulengänge 810; bis zur Vorhalle des Tempels, also in seiner Totallänge 1561 Palmen *), und vermag wohl an 60,000 Men-

*) Eine römische Palme beträgt nach französischem Maaſse genau 8 Zoll, 3 Linien.

schen zu fassen. Diese Gänge sind das Werk des Cavaliere Bernini unter Alexander VII. An den Säulen herrscht eine gemischte Ordnung, jede in ihren Haupttheilen aus der Toskanischen, Dorischen und Jonischen zusammengesetzt. Ihre Zahl beläuft sich auf 284 nebst 88 Pilaren von Travertin-Stein, vierfach neben einander gestellt auf einen breiten Raum von 82 Palmen, dazwischen 3 Durchgänge; ein Wald von Säulen, lauter mächtige Kolosse, sie könnten das Pantheon tragen. Und was tragen sie? Eine leichte Balustrade mit 192 Figuren im Geschmacke Bernini's. Viel Aufwand ohne Zweck und dennoch Alles höchst zweckmäſsig zum Ganzen. Pflanzet weniger Säulen hierher, gebt ihnen einen schwächeren Durchmesser, ein leichteres Verhältniſs, und Alles wird kindisch und verschwindet vor der stillen, Ehrfurcht gebiethenden Majestät des ungeheuren Platzes. Bernini hat richtig berechnet.

Der Obelisk in der Mitte des Platzes ist an der rechten Stelle. Einer von den groſsen und seltensten, ein Wunder von Stein, durchaus ein Stück rothen Granites ohne Hyeroglyphen, von der Erde bis zur Spitze des Kreuzes 180 Palmen. Er stand ursprünglich in Heliopolis und ward unter Caligola nach

Rom verpflanzt, und im Circus, an dem Orte, wo jetzt die Sacristey später erbaut worden, wieder aufgerichtet. Ein Riesenwerk von Unternehmung.

Von dieser Stelle liefs ihn der kühne Sixtus V. hierher versetzen, mit einem Aufwande von 40,000 Scudi. — Die Ausführung ward dem Ritter Domenico Fontana nach eigener, bewunderungswürdiger Vorrichtung dazu übertragen *).

*) Man erzählt sich dabey eine interessante Anecdote, die den Charakter dieses Papstes eben so treffend, als die Furcht des Volkes vor dessen schnell übender Gerechtigkeit schildert. Fontana erbath sich, soll das Wagestück gelingen, vom Papste einen strengen Befehl des Stillschweigens aller Anwesenden, damit die Arbeiter nicht irre gemacht, nur seine anordnende Stimme genau vernehmen möchten. Sixtus befahl bey Todes-Strafe diesem Befehle streng nachzukommen. Als nun der Obelisk bereits gehoben und zum völlig senkrechten Stande nur noch weniges fehlte; sieh, da waren die Stricke zu kurz. Plötzlich rief ein schnell Entschlofsner aus der Menge: bagnate le corde (macht die Stricke nafs). Es geschah, und — der Obelisk stand. Sixtus versprach sogleich dem, der da gesprochen, eine Belohnung, wenn er

Die Springbrunnen zu beyden Seiten sprudeln Leben in die weite Einsamkeit, und sind erquickend, kühlend sogar in brennend heisser Luft, wenn auch nur für den Anblick. Aber kein magerer Strahl entsteigt dem Rohre, auch nicht sehr hoch — etwa 14 Palmen — in Massen rauscht es hervor und stürzt schäumend herab, über Schaalen aus orientalischem Granit, in ein weiteres Becken, daſs der Fall einer mächtigen Wasserpyramide gleicht. So muſs hier alles in die Breite sich gestalten, um Platz zu behaupten auf diesem Platze, vor dessen schweigender Majestät selbst des Tempels Vorderseite in Ehrfurcht zurücktritt und die stolzeste der Kuppeln sich in Demuth neigt, und die Menschen gleich Kindern die sanften Stufen hinanschleichen und wie wandelnde Schatten endlich zwischen den Bogenöffnungen der Vorhalle verschwinden. Habt ihr noch immer keinen Maaſsstab von dieser überwältigenden Gröſse, so geht selbst sie zu schauen,

sich nenne. Allein die Stimme gab keinen Laut mehr, der Mann verzichtete auf jeden Lohn.

Was wohl Sixtus (vielleicht hier ein zweyter Manlius) möchte gethan haben? Der in der That von höchst sonderbar eigenthümlichem Charakter gewesen.

und in ihrer Mitte und im Verhältnisse zu den Umgebungen, euch selbst wie in Nichts verwandelt zu sehen.

Wir treten jetzt der Vorderseite der Kirche näher. Sie ist das Werk des Carlo Maderno, der damit 1612 den ungeheueren Tempelbau vollendet, sie ist ganz von Travertin und besteht aus vier Pilaren und acht Säulen von korinthischer Ordnung; jede mifst 128 Palmen in der Höhe mit Basis und Kapitäl, und 12 im Durchmesser. Dazwischen fünf Thore, sieben Bogen, darüber das Hauptgesims mit dem Giebel, über welchem noch eine Attik mit einer Balustrade, worauf Christus mit den Zwölfen in kolossaler Gröfse steht. — Die ganze Höhe beträgt 216, die Breite aber 540 Palmen. Diese Höhe zur Breite erscheint hier allerdings zu nieder, was Maderno wohl absichtlich gethan haben mag, um noch vom Hauptplatze aus, der grofsen Kuppel und den beyden kleineren zur Seite mehr Spielraum zu verschaffen. Indessen ist nicht zu läugnen, dafs, wenn Bonarotti seinen herrlichen Gedanken, die Facciata im Style jener des Pantheons zu erbauen hätte ausführen können, all das Flache und mitunter Baroke an der Gegenwärtigen unterblieben wäre. Wer sich diefs so recht in Gedanken vergegenwär-

tigen könnte, müfste fühlen, welch ein unendlich erhabeneres Werk daraus hervorgegangen wäre, wie unerreichbar an Ernst und Erhabenheit, würdig dieses Platzes und der Kuppel.

Durch fünf Eingänge gelangt man in den Porticus. Mächtige Pilaren tragen im Inneren das Gesims, über welches hin ein in Stucco verziertes, reich vergoldetes Gewölbe zieht, 90 Palmen vom Fufsboden. Der mittleren Pforte gegenüber sieht man oben eine alte interessante Mosaik, das Schifflein Petri, nach Giotto, schon für die alte Basilika bestimmt. Die Länge dieser Halle, die beyden Seiten Vestibule mit eingerechnet, beträgt 638 Palmen. Alles ist hier ins Grofse gehalten. Doch nur mit Ungeduld verweilt man hier, und lange kann man's nicht aushalten, denn unwiderstehlich zieht's nach dem Inneren des Heiligthumes, dem man jetzt so nahe ist. Wir traten endlich durch die mittlere, in Erz getriebene Pforte, gleich den übrigen beyden auf kostbare violetfärbige Marmorsäulen gestützt, in den inneren Tempel.

Ist das wirklich S. Petri Dom in Rom? Der gröfste, den die Erde trägt, so frägt jeder schweigend sich selbst, der hier zum erstenmahl eintritt, und mit Recht. Denn was

dieser Tempel wirklich ist, das scheint er nicht. Doch, was man bisher immer ersonnen, diese allgemeine Täuschung zu erklären, es befriedigt mich nicht. Nicht in dem schönen Ebenmaaſse aller Theile; nicht in ihrem genauesten Verhältnisse und dessen Zusammenstimmung zum Ganzen; nicht in den gehäuften Nebendingen, Bildarbeit, Mahlerey, Marmorbekleidung und Verzierungen aller Art, die das Auge beym Eintritt gar nicht bemerkt, und vom Totaleindrucke selbst völlig verschlungen werden; auch nicht in überspannter Erwartung, nicht in zu hoch getriebener Idee lag mir wenigstens die Täuschung; denn ich hatte mich absichtlich jeder Vorstellung davon entschlagen, um mich von der Gewalt des Eindruckes recht überwältigen zu lassen. Aber es war ein ganz anderer Eindruck, der meine Seele noch immer erfüllte. Die unermeſsliche Weite des Vorplatzes, wie hätte sie so plötzlich diesem engeren Raume nachgeben sollen. Draussen die kräftigen Säulen, in vierfacher Reihe zu beyden Seiten, sie verschwinden nicht vor der majestätischen Fläche, aber sie umfangen sie doch nur, wie ein leichtes Geländer; hier im Inneren dagegen diese Massen von Pfeilern vier auf jeder Seite in gerad fortlaufender Linie und gegen den weit

gesprengten Kreis der Kolonade, so erdrückend nah einander gegenübergestellt, ein Verhältniſs von 810 zu 123 Palmen; draussen der blaue Himmelsbogen leicht und luftig über die ganze Weite hin, wie über die Erde selbst gespannt in unendlichem Abstande von ihr, und hier im Innern diese goldgestickte Deckenwölbung auf breiten Gesimsen, von 16 kanelierten Pfeilern getragen, eine entsetzliche Last, und gegen jene unendliche Höhe nur 286 Palmen vom Fuſsboden entfernt; draussen die enorme Länge von 1560, und hier im Inneren von 830 Palmen! Saget selbst, die ihr wisset, welche Täuschungen durch Kontraste hervorgebracht werden können, ob solcher Abstand eines imposanten, freyen kaum begrenzten Platzes, gegen einen nach allen Richtungen geschlossenen Raum nicht geeignet ist, den letzteren nothwendig selbst gegen seine wirkliche Gröſse, viel kleiner erscheinen zu lassen.

Und dennoch ist es wirklich St. Petri Dom, der gröſste und prächtigste, den die Erde trägt; an sich ein unendlich mächtiges Gebäude, worin alles wunderbar täuscht und trügt, das in allen Theilen kolossal gehalten, jede gewöhnliche Proportion, jede natürliche Gröſse weit überschreitet und in seiner Gesammtmasse Alles vernichtend hervortritt, so-

bald man nur anfängt sich selbst dem Einzelnen gegenüber zu stellen und den gewöhnlichen Maafsstab der Vergleichung anzulegen. Es ist darin von allen Seiten her ein solcher Andrang von Majestät, unendlicher Hoheit, Herrlichkeit und überwindender Gröfse auf unsere Seele, dafs man, sich selbst aufgebend, seiner nicht mehr bewufst ist. Eine Pracht ohne Gleichen! Von den Gewölben glüht das Gold wie gediegen herab, von den Pfeilern strahlt blendender Marmor entgegen und über Porphyr und orientalische Granite schreitet man der nie gesehenen Herrlichkeit entgegen.

Aber was flimmern dort in der Ferne für unzählige Sternchen, sie entsteigen ja der Erde? Die Ferne hat euch schon wieder getäuscht, sie stehen über dem Fufsboden wenigstens 5 Palmen hoch und lodern in den ewigen Tag und die Nacht hinein Flämmchen des Dankes aus vergoldeten Kapseln wohl mehr, denn hundert an der Zahl, um St. Peters Grab herum in weitem Zirkel gestellt, von dessen Mitte aus man auf doppelter Stufen-Reihe in einen Raum hinabsteigt, der mit den kostbarsten Marmorarten und mit Engeln und Festons in reich vergoldeten Bronzen geziert ist. Zwischen dem Fürstenpaar der Apostel

befindet sich eine in Glanz vergoldete Gitterthüre zu einer Art von Nische, (Consistorio di S. Pietro) in deren Hintergrund eine uralte Mosaik, noch aus rauheren Steinen, ein Bild des Salvators, zusammengesetzt, sich zeigt von ewigem Lichte erhellt. Auf dem vergoldeten Boden, unter welchem der Leib des h. Petrus ruhet, steht ein silber-vergoldetes Kästchen, worin die Pallien (die aus feiner Schafwolle verfertigten und mit rothen Kreuzen gezierten Schulterbekleidungen) für die Erzbischöfe und Patriarchen der katholischen Kirche aufbewahrt werden. Möchte der Geist Petri, über dessen Gebeinen sie ruhen, jene Vorsteher zugleich mit beseelen, die Heerde, über die sie gesetzt sind, in Weisheit, Liebe und Duldung zu regieren. Durch die beyden Seitenthüren steigt man tiefer hinab in die vatikanischen Grüfte, den alten Begräbnifsort, der auf demselben Platze unter Nero gemarterten Christen. Ihre Höhe, bis zu dem mit Pfeilern unterstützten Fufsboden der obern Kirche, beträgt etwa nur 16 Palmen; sie sind mannigfach verziert mit Mosaiken, Basreliefs und Altären. Viele Päpste ruhen hierunten und Kaiser Otto II. und Andere.

Wir sind nun wieder oben. Nach alter Kirchenweise erhebt sich über dem Grabe Pe-

tri auf sieben Stufen der Hauptaltar *) in edler Einfachheit, dem Aufgange zugewendet. Auf vier gewundenen Säulen von reich vergoldetem Bronze erhebt sich hoch über das Ganze ein stolzer Baldachin von demselben Metalle. Die Spiralform der Säulen ist ein unglücklicher Gedanke, zwar von Raphael, wie man sagt, und 1633 von Bernini ausgeführt. Das Bronz dazu nahm Urban VIII, ein Spröfsling des Hauses Barberini, vom Pantheon **), unverzeihlich. Daher auf diese Versündigung das treffende Wortspiel: „Quae non destruxere Barbari, destruxerunt Barberini."

*) Dieser Altar steht im Mittelpunkte der Durchkreuzung des Hauptschiffes mit dem Querschiffe (Crociata). Das Letztere zieht sich selbst wieder in die auffallende Länge von 606 Palmen; eine Gröfse, die die ganze Länge des Hauptschiffes im Dom zu Mayland übertrifft, die nur 598 Palmen beträgt. Auch St. Paul in London steht der ganzen Länge des vatikanischen Domes um 120 Palmen nach.

**) Das Bronz wog 186,392 Pfund, und ob man es gleich umsonst hatte, so beliefen sich dennoch die weiteren Unkosten auf 100,000 Scudi, wovon allein zur Vergoldung 40,000 verwendet wurden.

Wir haben bisher nur dem unteren Theile dieses Tempels unsere Blicke zugewandt. Jetzt hinauf zu dem kühnsten Gedanken, der je in eines Menschen Brust gereift. Es ist Bramante's Gedanke — diese Kuppel über euch und die Ausführung das Werk des noch kühneren Mich. Angelo. — 242 Palmen über der Erde ruht, nein schwebt sie, diese Riesengestalt, über vier der mächtigsten Pfeiler. Es ist wirklich das Pantheon, was ihr sehet und noch mehr als das Pantheon. Zuerst die innere Kuppel, die, gleich einer Tyara, den geheiligten Bau schmückt; und im Umkreise 304, im Durchmesser aber 192, also um 2 Palmen weniger als das Pantheon fasset. Dann erst die äussere, wie eine Kapsel die innere umschliessend, zwischen welcher und der inneren eine bequeme Stiege bis zum Fuſse des Kreuzes führt. Ihr Diameter beträgt 260 Palmen, und übertrifft also jenen des Pantheons noch um 74. Betrachtet man diese Höhe vom Hauptgesimse bis zur Laterne, von da bis zu des Kreuzes Spitze, und von dort herab bis zum Fuſsboden der Kirche, so hat man eine schwindelnde Höhe von 617 Palmen, und begreift daraus nicht allein die Höhe der Stellung dieser Kuppel, sondern die eigene enorme Höhe, mit welcher sich keine Kuppel der Welt messen kann.

Wollt ihr ein sterbliches Werk vollendet vom Schöpfer betrachten,
Zieht an der Tieber Gestad — eilt zu dem Heiligthum hin!
Sterbliche thürmten die Mauern, und setzten die Pfeiler; zur Decke
Lieh' ihm der Schöpfer der Welt selber des Himmels Gewölb.

Das Innere der Kuppel strahlt wieder von Gold, dazwischen die Madonna, und die Apostel, Engel und andere Heilige in Mosaik gebildet, in ungeheueren Verhältnissen, doch von unten in natürlicher Gröfse anzusehen. Aus der höchsten Höhe, und wie aus der Ewigkeit unbegrenzten Räumen, schaut Gott Vater hernieder. — Man war eben beschäftiget, da und dort die Mosaiken auszubessern. Zu dem Ende war von der Altane *) bis zur Laterne theilweise ein Gerüst erbaut von Angelo Paracini, dem Ingenieur der Peterskirche. Es schien frey zu schweben, war überhängend nach oben und sich der Wölbung der

*) Von hier aus erscheinen in den untersten Räumen des weiten Tempels die kolossalen Statuen nur wie Puppen, und wie beschleunigten Schrittes auch die Menschen dahin wandeln, sie sind kriechenden Insekten ähnlich. Eine entsetzliche Höhe!

Kuppel völlig anschmiegend, gewagt und kühn, wie und wo es befestiget, sah man nirgends. Ein Meisterstück der Mechanik, das seither in Kupfer gestochen wurde. Ausser dem Hauptaltare erheben sich an den vier grofsen Pfeilern, im Querschiffe, und in den Nebenkapellen, deren auf jeder Seite vier, jede wieder mit eigener Mosaik-Kuppel sich befinden, noch 26 Altäre, deren Tafeln nach Gemählden von verschiedenen Meistern in Mosaik gesetzt sind, worunter Raphaels Transfiguration, Dominichino's h. Hyeronimus, und Quercino's Petronilla sich wesentlich auszeichnen. Diese Stein-Mahlerey zeigt sich hier in ihrem unvergänglichen Glanze. Wie am Tage ihrer Vollendung, so strahlen sie noch jetzt in schimmernder Farbenfrische, und werden es, so lang nur ein Steinchen neben dem andern sitzt. Sie können ihrer Beschaffenheit nach und unbeschadet zu jeder Zeit von Staub und Rauch, die nicht einmahl gerne darauf haften, gereiniget werden, was bey Oehl- und Fresco-Gemählden der Fall nicht ist, da durch öfteres Putzen sie zuletzt den Zauber der Harmonie und des Helldunkels, durch Hinwegnahme der Lassuren völlig verlieren.

Siebenzehn grofse Denkmähler verstorbener Päpste in Bronz und Marmor sind an ver-

schiedenen Stellen angebracht, ob überall zur Verschönerung des Tempels ist eine andere Frage. Bonarroti's Gedanke zu Pauls III. Grabmahl, vornen zur Linken der Tribune von Giacomo della Porta ausgeführt, ist vor Allen ausgezeichnet; unter den modernsten Arbeiten aber Canova's Denkmahl Clemens XIII. das Beſste. Das Ganze ist schön gedacht, der bethende Papst ganz herrlich. Aber was sonst noch hier an Statuen aufgestellt, ist der Beachtung nicht werth. Es herrschet daran ein höchst verdorbener, baroker Geschmack, unausstehlich. Sie sind von Verschiedenen — Steinhauer, möchte man sie nennen, diese Handwerker — gearbeitet, worunter Bernini der unausstehlichste. Er hat durch seinen höchst erbärmlichen, abgeschmackten Styl der Bildnerey groſsen Schaden zugefügt. Nur Fiamingo's h. Andreas, in der untern Nische an einem der vier Hauptpfeiler, zeichnet sich bey Weitem als das Beſste von Allem aus, obgleich selbst nicht vorwurffrey.

Man ist weiterhin nicht mehr lüstern, den Blick auf die plastischen Werke dieses Tempels zu richten; weſswegen auch das Allerbedeutendste darin schon so oft einer würdigenden Aufmerksamkeit entgangen seyn mag. Es

ist eine Pietà, die trauernde Mutter mit der Leiche ihres Sohnes auf dem Schoofse, in der ersten Seiten-Kapelle, rechts vom Eingange. Ob diese herrliche Gruppe auch wirklich von Mich. Angelo ist, möchte man fast bezweifeln, wenn man ihn früher zu Florenz und in der Kirche S. Pietro ai Vinculi kennen gelernt hat. Und doch ist diese Gruppe wirklich von Mich. Angelo, als er 24 Jahre alt gewesen, und mir, was ich in Plastik von ihm gesehen, das Bedeutungsvollste und Trefflichste. Ein sanfter Geist weht in diesen Gestalten, das Gewaltige hatte sich seiner Einbildungskraft noch nicht bemächtiget. Wo hat M. Angelo wieder so unendlich zart gefühlt, wo den Seelenkummer einer Mutter im Ausdruck so tief und innig bezeichnet, wie hier? Welches seiner Werke könnte an ruhiger, stiller Gröfse mit dieser Dulderinn verglichen werden, was neben ihr darin aushalten? Sie ist einzig in allen Theilen, und eben so der todte Christus. Es starren die Glieder nicht, von des Todes eiskalter Hand berührt. Der Gerechte ist nur entschlummert. Eine vortreffliche Zeichnung, im Knochen- und Muskelbau, jedes an richtiger Stelle. Ein schlummerndes Leben, kein Tod; Hemmung der Lebenskraft, und dennoch Kraft genug,

um beym ersten Erwachen wirkend ins Leben zurückzukehren. Die Formen durchaus mit fliefsenden Umrissen gestaltet; nirgends Spuren späterer Gewaltthätigkeit in Lage und Stellung; reine, plastische Gediegenheit; eines der erlesensten Werke Bonarroti's und des Mittelalters. Wäre der Künstler doch immer 24 Jahre alt geblieben. Hieran hätte der Gaukler Bernini sich ein Exempel nehmen sollen. Es ist sehr zu wünschen, dafs der überraschende Eindruck, den dieses Tempels kolossale Gröfse und Herrlichkeit auf alle Gemüther macht, darin nur so viel Raum noch übrig lasse, als nöthig ist, auch dieser anspruchlosen Gruppe ein Plätzchen stiller Betrachtung zu gönnen, damit keiner von dannen scheide, ohne sie gesehen zu haben.

Wir stiegen jetzt auf die Zinnen des Tempels. Eine Strafse von Kuppeln empfing uns zu beyden Seiten der Platform. Es sind die Kuppeln der Nebenkappeln, die hier wie aus dem Boden herausgewachsen, von unten aber wegen der Höhe der Facciata nicht sichtbar sind. Auch die Hauptkuppel bestiegen wir bis zum Fufse des Kreuzes. In der grofsen Kugel, worauf das Kreuz befestiget, konnte ich es vor brennender Hitze (es war im Oktober) nicht 20 Secunden aushalten. Die Aus-

sicht hier oben ist unbeschreiblich, bey heiteren Tagen verliert sich das Auge auf der fernen Meeresfläche weit über den Hafen Civita Vecchia hinaus.

Beym Herabsteigen achteten wir der grossen eisernen Reife, die um die innere Kuppel geschlagen sind, als sie nach hundert Jahren sich spaltete, wahrscheinlich wegen Erschütterung eines ihrer Grundpfeiler, vor welcher noch der sterbende Mich. Angelo gewarnt haben soll. Rom zitterte vor dem möglichen Einsturze und die studiertesten Baumeister wufsten nicht Rath zu schaffen. Da soll — so geht die Sage — ein Männlein schlicht und einfältig vom Lande gekommen seyn und dem Papste sich erbothen haben, dem drohenden Unheile zu steuern. Anfänglich wollte der Papst kein Zutrauen fassen, denn das Männlein sah nicht darnach aus, als verstünde es, so Gefährliches glücklich auszuführen. Endlich ward ihm doch das Wagestück übertragen. Allein nicht in der Anwendung eiserner Reife lag eigentlich das Geheimnifs, sondern in der originellen, einzig möglichen Weise, sie, ohne noch weit gröfsere Gefahr, anzutreiben. Der Meister stellte nähmlich, so viele Arbeiter, als Platz hatten, einen neben den andern und alle mit gewaltigen Hämmern ver-

sehen, um die Reife. Auf sein gegebenes Zeichen führten alle zugleich und aus allen Kräften den Schlag auf den Reif. Durch diesen gleichmäſsigen Druck von allen Punkten der Peripherie aus nach dem Mittelpunkte, und in einem und demselben Augenblick, spannte sich der Ring, trieb die Kuppel zusammen und der Riſs — war verschwunden. — Si non è vero, è ben trovato.

Als wir hierauf wieder in den Tempel herabgestiegen waren, lieſs ich noch einmahl meine Blicke in den stillen Räumen herum schweifen, und verlieſs dann für heute den Ort, um mich neuen Wundern zuzuwenden.

Der Vatikan.

Dieser päpstliche Pallast, ist wie die Kirche, die wir eben verliessen, einzig, und wenn auch nicht dem äussern Ansehen doch seiner inneren Ausdehnung und seinem Inhalte nach, einer der gröſsten, wo nicht der gröſste der Welt. Das Ganze ist ein Pallast von Pallästen, in drey Geschosse abgetheilt, das mit seinen unendlich vielen Appartementen und ungeheuern Sälen, kleineren Gemächern ohne Zahl, der prächtigsten Bibliothek, den groſsen Gallerien; mit seinen Kapellen und den reichsten und gröſsten Museen der Welt, unendlich langen Gängen, 20 groſsen Höfen, acht Hauptstiegen (die Zahl der kleineren Treppen soll sich über tausend belaufen) und den reitzendsten Gärten, einen Umfang von 809,600 Palmen beschreibt. Und nun erst sein Inhalt! mit Nichts zu vergleichen auf der ganzen weiten Erde, und trügen alle Fürsten der Erde ihre Schätze zusammen und wägten sie ihn mit

ihren Kronen selbst, und ihrer Kronen Herrlichkeiten auf; sie wären noch zu leicht gegen das, was dieser Pallast, diese Welt möcht ich sagen, an Kunst- und Alterthums-Schätzen und Seltenheiten aller Art in sich verschliefst. Martials: Terrarum Dea — cui par est nihil et nihil secundum, gilt jetzt nicht mehr von Rom allein, auch vom Vatikane, und zwar in der eigentlichsten Bedeutung. Hätte Rom auch nichts aufzuweisen, als diesen Vatikan mit seiner Kirche, es lohnte der Mühe dahin eine Wallfahrt anzustellen. Er ist von den ausgezeichnetsten Architekten des Mittelalters nach und nach erbaut und von verschiedenen Künstlern mit Gemählden und anderen Verzierungen so unendlich reich und mannigfach ausgeschmückt, dafs wir der Beschreibung kein Ende fänden, wollten wir Alles darin näher anführen und würdigen. Nur des Ausgezeichnetsten kann hier Erwähnung geschehen.

Rechts vom Porticus führt aus dem grofsen Vestibül zwischen jonischen Säulen eine breite, wahrhaft königliche Treppe hinauf in die berühmte Capella Sixtina.

Capella Sixtina.

Hier tritt euch sogleich der entsetzliche Bonarroti entgegen. Mit Grauen schaut ihr den grofsen, bitteren Tag *), den er mit all seinen Entsetzen auf der Hauptwand, dem Eingange gegenüber, in Schreckbildern geschildert hat.

Wer vermag sich eine Idee von diesem Momente zu machen, der für eine Ewigkeit des Menschen Loos entscheidet? und wenn — doch so nicht, so vernichtend Alles, wie hier, so zerstörend den ganzen inneren Menschen.

Zweyerley Gefühle beherrschen im Allgemeinen jede Darstellung dieses Gegenstandes, und theilen sie nothwendig in drey Hauptgruppen. Zuerst ist es Hoffnung, Vertrauen und Zuversicht, die in zarter Mischung mit banger Furcht **) die Gemüther zur Rechten von un-

*) Dies magna et amara valde.

**) Cum vix justus sit securus.

ten nach oben, immer steigend ergreift, bis endlich das Wort der Begnadigung vernommen, alle Gefühle sich in Seligkeit, Dank und Anbethung auflösen. Zur Linken aber ist jeder Strahl der Hoffnung verschwunden und jeder innere Trost. Von der getäuschten Erwartung an bis herab zum Entsetzlichsten der Verzweiflung, wechseln dazwischen die peinigendsten Gewissensvorwürfe mit dem Gedanken an ewige Verwerfung, an selbst verschuldete Pein, in unendlichen Abstufungen ab. Seligkeit und Verdammung, bange Zuversicht und völlig getäuschte Erwartung, durch allmählige Steigerung in den Zwischenräumen richtig auseinander gehalten; welche frappante Gegensätze und keine erkünstelten, durchaus wahre und in der Natur gegründete. Zugleich geben diese Hauptkontraste eine unbeschreibliche Mannigfaltigkeit im Ausdruck und Charakter, nach der Individualität der Tugend und des Lasters, die jeder geübt hat; so daſs es auch an interessanten Situationen, an innerer Lebendigkeit und charakteristischem Wechsel der Formen und Gestalten nicht gebrechen kann. Dieser Moment läſst keine weiteren Episoden zu, die nicht in der innigsten Verbindung mit der Hauptscene stünden.

Ueber diesen beyden Gruppen erhebt sich

die dritte. Christus auf Wolken sitzend von posaunenden Engeln getragen. Aber in welcher Situation, und wie soll damit das Uebrige verbunden seyn? Wir geben hierüber folgende Idee: Christus zeige sich in seiner ganzen Herrlichkeit, eine Majestät ohne gleiche, von blendender Glorie umstrahlt; die Mutter zur Seite, um ihn der Apostel Chor, der Erzväter und Propheten ehrwürdige Schaar in der Mitte schwebender Engel umher. Der Vater selbst erscheine nicht bey dieser Scene, auch der Geist nicht. Ihm, dem Mittler allein und vorzugsweise, ist das Richteramt übertragen. Christus, die Hauptfigur, trete vor allen hervor; er zeige sich, so ernst als mild, so gerecht als gnädig. Beydes in einem und demselben Momente. Die Strafe gehe nicht von ihm aus, sie treffe den Bösen nur, weil er sie selbst sich zugezogen, das Gesetz hat ihn verdammt. Also sey sein ganzes Wesen zwischen Liebe und Gerechtigkeit in Miene und Geberdung getheilt, den Blick von den Gottlosen hinweg den Seligen zugewandt. Endlich müsse jede Gruppe, aus kleineren gebildet seyn, mit Verstand deutlich angeordnet und natürlich verbunden. Dieſs unsere Ansicht!

Und wie hat Bonarroti die Aufgabe ge-

löset? Das Ganze theilt sich in drey Hauptgruppen. Zuerst die Glorie. Sie zeigt uns den dreyeinen Gott, zu beyden Seiten eine Gruppe von Engeln mit dem Kreuze und der Marter-Säule in sinniger Bedeutung, daſs Christus durch das Kreuz in die Herrlichkeit eingegangen, und wir durch dasselbe begnadigt, zur Auferstehung gelangen. Christus, im Chore der Heiligen, ist streng menschlich dargestellt, kein Gott der Liebe. Alles Göttlichen und jeder Milde völlig entkleidet, schleudert er mit mächtig gehobener Rechte den Fluch der Verdammung hernieder; gebt ihm den zackigen Blitz in die Hand und ihr habt einen Jupiter. Und warum zeigt S. Bartolomeus ihm die eigene, vom Körper geschundene Haut? will er Christus erst begreiflich machen, was es koste, um hier oben zu seyn? Damit er ja nicht Gnade für Recht ergehen lasse; höchst unwürdig, unedel. Oder soll er seiner eigenen Marter willen um Gnade für die Verstossenen flehen? Umsonst, ist doch Christus eigenes Leiden längst an ihnen verloren gegangen.

Auf der rechten Seite entsteigen zu unterst die Leiber dem Grabe mit Fleisch angethan, andere noch harrend dieser Bekleidung; oben werden die Seligen von Engeln zum Ge-

richte getragen. Zur Linken aber die Hölle, sie übersteigt alle Begriffe. Was die Einbildungskraft nur immer Gräfsliches ersinnen mag, ist hier ausgedrückt. Bonarroti wetteifert mit Dante. Ein entsetzlicher Menschenkolofs, der den Himmel selbst zu verschlingen und zur Hölle hinab zu stürzen droht. Alle Furien sind los; mit verbissener Wuth halten die schwarzen Ungeheuer ihre Beute fest, neue Qualen ersinnend, zur Hölle fahrend. Welche neue Art von Verkürzung des menschlichen Körpers gebe es noch, in welcher hier nicht alle Glieder durch einander geschoben und verwirrt wären, ein gräfsliches Gewürg, ein verworrner Menschenknaul ohne Anfang und Ende. Wie sie grinsen, die Mächtigen der Hölle und heulen in die ewige Nacht hinein, die selbst des Feuers unauslöschliches Meer nicht zu erhellen vermag. Dazu noch das scheufsliche Bild derer, die sich der Hölle verschrieben in entsetzlicher Verzweiflung ihr Daseyn verfluchend. Der Blick vermag es nicht auszuhalten. Und wer ist jener dort zu unterst mit den Midas-Ohren, dem die Schlange den Kitzel der Erbsünde benagt? Es ist Mich. Angelos Feind, den er aus Rache in die Hölle gepflanzt. Ungeziemend, gemein, eckelhaft.

Die beyden Seiten-Gruppen schliessen sich zu unterst, die eine mit der Auferstehung der Todten, die andere mit der Hölle, dem Anfang und End der sogenannten vier letzten Dinge, dazu oben das Gericht und der Himmel die beyden anderen darstellen. Die hohe Wand, die gleich unterhalb der Decke bis herab zum Altare damit bedeckt ist, gestattete dem Künstler die Zusammenstellung aller vier Momente, die dem Ganzen (auch ohne Absicht des Künstlers) eben so gut auch den Charakter einer Schilderung der vier letzten Dinge des Menschen geben.

Aber was thut der alte Charon hier unten in der Mitte, zwischen den beyden Gruppen, soll er sie etwa verbinden? Wie ihn der Künstler hier dargestellt, hat er ihn offenbar dem Dante abgeborgt:

Caron Dimonio con occhj di bragia
Loro accennando, tutte le raccoglie;
Batte col remo qualunque s'adagia.

Oder soll er dem Richter vorgreifen und die Erstandenen ohne weiters der Hölle zuführen? Es läſst sich solches wohl vermuthen, weil sonst nicht erklärlich, wie hier Seelen in die Macht des Teufels, dem alle Gewalt benommen, gegeben seyn können, die ihm von Engeln wieder abgerungen werden müssen.

Man sieht, wie der Gewaltige sich durch die Uebermacht einer unbändigen Phantasie zu Schilderungen verleiten liefs, die zwar mannigfaches Leben und pikante Situationen hervorgebracht, aber mit der Wahrheit, dem edleren Geschmacke und aller Schönheit geradezu im Widerspruche sind, da sie Charakter, Stellung und Ausdruck weit über die Gebühr hinaus, ja bis zur Verzerrung steigern.

Es ist diefs wohl gefühlt worden mit dem Streben, den Künstler durch die Allegorie zu entschuldigen. Im Allgemeinen mag wohl bey einer allegorischen Darstellung der Phantasie mehr Spielraum gestattet seyn, als bey einer streng historischen Schilderung. Die Allegorie ist aber eine parallel fortlaufende Gleichartigkeit des sinnlichen Bildes mit dem damit bezeichneten Gegenstande, wodurch, den letzteren in seiner höheren Bedeutung vor den Augen recht lebendig zu entwickeln, beabsichtiget wird. Die von der Allegorie geforderte Gleichartigkeit des sinnlichen Bildes (der Vorstellung) mit dem ihr zum Grunde liegenden Gegenstande (Object) aber ist Wahrheit; dafs also die Allegorie Wahrheit enthalten müsse, ist wohl kein Zweifel. In wie ferne es jedoch der idealisierenden Phantasie in Beymischung von Episoden erlaubt seyn

könne, sich darüber hinweg zu setzen, ist im Allgemeinen nicht bestimmt; dürfte sie wohl aber im Einzelnen, wie hier, wo sich's um die Versinnlichung eines christlichen Lehrsatzes (Dogma) handelt, auf weit weniger beschränken, als hier geschehen.

Eben so hat die Phantasie selbst, gegen den gerechten Tadel dieses Werkes, Mich. Angelo's Phantasie zum Vertheidigungsmittel gewählt, um damit alle Vorwürfe zu vernichten. Allein wir haben ja nichts gegen eine solche Phantasie, und tadeln auch ihretwegen jene Darstellung nicht im geringsten, da sie mit ihr nothwendig zusammenhängt. Wer Mich. Angelo deſswegen tadeln wollte, müſste ihn tadeln, daſs er Mich. Angelo war, konnte er dafür? Aber ein anders ist es, die Phantasie in der Zeit fest zu halten, und ein anders, sie räumlich zu fixieren. Der Dichter mag mit den grellsten Farben schildern, in gewaltsame Ströme seine Einbildungskraft ergieſsen, die mit fürchterlichem Andrange bald durch schauerliche Wildnisse ziehen und in stetem Wechsel der Bilder uns darin das Entsetzlichste zeigen, was je der Naturgeist aus sich geboren; bald mit gischender Wuth von Kluft zu Kluft brüllend hinabstürzen, und uns mit in die schrecklichsten

Abgründe ziehen, wir lieben das und gefallen uns sogar in diesen schauerlichen Tiefen, wir loben selbst des Dichters ungezügelte Kühnheit, und folgen ihm gerne, selbst in die Hölle. Er mahlt doch immer nur mit Begriffen, und seinen furchtbaren Ideen entspricht kein wirkliches Bild.

Anders ist es mit dem bildenden Künstler. Der mahlt mit menschlichen Formen und Gestalten in bedeutungsvollen Zügen und Bewegungen, durch das innere Leben des Geistes erzeugt und im Raume festgehalten, nach dem unwandelbaren Gesetze der Schönheit, deren zarte Grenzlinie (quam ultra, citraque nequit consistere rectum) er nimmer verletzen darf, ohne das Wesentlichste an seinem Werke, ja ohne die Kunst selbst darin aufzugeben. Die Gruppen ziehen nicht einzeln, gleich dichterischen Begriffen vor unserm Geiste vorüber; es ist kein Wechsel, darin die eine die andere wieder aus der Seele verdrängt, sie bestehen alle zusammen und treten in unmittelbaren Gegensätzen hervor, wirken zumahl auf den Blick, sind personifizierte Geister, deren Triebe und Leidenschaften nicht beschrieben, sondern in körperliche Formen eingeschlossen, gleich lebenden Menschen, uns selbst ähnlich, anschaulich und

unwandelbar dargestellt sind. Dafs ein Gelingen solcher Schilderungen wesentlich nur durch Schönheit in der eigentlichsten Bedeutung, als Vereinigungspunkt von Wahrheit, Güte und Beseligung, bedingt seyn könne, bedarf keiner weiteren Nachweisung mehr. Es verschmäht darum auch die bildende Kunst gar manche Vorwürfe, die aller Schönheit in der Darstellung ermangeln, dem Dichter aber zu schildern erlaubt, ja ihm, als die wesentlichsten seines Gebiethes selbst aufgegeben sind. Wer aber dennoch zu Gunsten einer übermächtigen Phantasie, alle Schönheit von den Werken bildender Kunst, als nicht zu ihrem Wesen gehörig, ausschliessen wollte, der würde es mit ihr selbst nicht redlich meinen und sie damit zur blofsen Grotesken Mahlerey herabwürdigen.

Uebrigens bleibt es unbegreiflich, wie Bonarroti's frühere Tadler es ihm zum grossen Verdienste anrechnen konnten, dafs er der erste gewesen, der gröfsere Flächen mit verhältnifsmäfsigen Figuren auszufüllen wagte, und dadurch die Kunst aus ihrer kleinlichen Schüchternheit empor gehoben. Besteht denn die Kunst in Anfüllung grofser Räume? Eben so wenig, als ihr Zweck in Ausfüllung leerer Räume. Wer wollte es den älteren zum Vor-

wurfe machen, daſs in ihren Werken das Leben einfach, ernst, ruhig und gediegen, mit kindlich frommer Einfalt des Gemüthes (was sie kleinliche Schüchternheit nennen) vor unsern Blicken sich aufthut; was haben wir denn mit dem Breitthun in den Formen und Geberden gewonnen? Tadeln sie dieſs doch selbst an Bonarroti's Werken, und nun soll es, daſs er diesen Geschmack eingeführt, zugleich auch wieder sein groſses Verdienst seyn. — Man sage nicht, der Nutzen davon zeigte sich erst später in seinen Nachfolgern. Was dem genialen Erfinder nicht gelang, wie könnte das dem minder Genialen besser gelingen? Pietro da Cortona, um gleich ein Beyspiel in der Nähe anzuführen, hat im Pallaste Barberini die ungeheuere Decke des Stiegenhauses mit entsetzlichen Figuren über und über angefüllt, worin jede kleinliche Schüchternheit durch kühne Gaukeley und Gewagtheiten aller Art gänzlich verdrängt ist; und doch bleibt sein Werk, so tüchtig es auch gemahlt ist, nur eine künstliche Charlatanerie. Dieser Styl hat der Kunst nie gefrommt, und wird ihr nie frommen.

Nein, bewundern wollen wir ein Genie, wie Mich. Angelo, aber auch wünschen, daſs es nur alle tausend Jahre einmahl geboren

werde; anstaunen seine unerreichte Gröſse der Phantasie, aber es tadelnswerth finden, wenn ein Nicht-Mich. Angelo dessen Gröſse nachpfuschend, solches ihm, auch nur im Einzelnen, nachzuthun sich vergebens bemühen will.

Die Deckengemählde, ebenfalls von der Hand Bonarroti's, befriedigten mich mehr. Hier sind auch noch Farben erkenntlich. Das jüngste Gericht deckt dagegen eine finstere, braune Patina und an einigen Stellen ist das Kolorit gänzlich zerstört. — Die Gegenstände sind aus dem alten Testamente, zunächst aus dem Buche Genesis. In dem Bilde der Erschaffung des Lichtes geberdet sich Gott Vater zu menschlich, zu kraftanstrengend. Das: „Es werde Licht," gelang auch dem groſsen Mich. Angelo, bey aller Genialität nicht, besser zu geben. Der Gedanke, das Wort sind zu verkörpert. Aber in der Belebung des ersten Menschen sehen wir den Gott wieder, von dem alles Leben ausgeht. Das Einblasen des lebendigen Odems schicklich zu versinnbilden, dürfte eine der schwierigsten Aufgaben für die Kunst seyn. Darum verfiel Mich. Angelo auf eine originelle Idee, diesen Moment zu bezeichnen. Wie im elektri-

schen Strome strömt das Leben aus Gottes Fingerspitze hinüber in die des Adams, der jetzt vor ihm aufgerichtet steht. Man müſste dem Künstler nicht im Geringsten gut seyn, wollte man, wie schon geschehen, diesen Gedanken, als undeutlich in seiner Bedeutung völlig verwerfen. Welchem Verständigen ist noch diese Darstellung undeutlich geblieben, wem fällt nicht gleich beym ersten Anblicke die ganze Bedeutung ein? Aber auch mehr von Verständigen, als schlichten, zartfühlenden Gemüthern wollen Angelo's Schöpfungen betrachtet seyn. — Allgewaltig, göttlich groſs und ruhig bleibt Bonarroti's Gott Vater hier, ein ewiger Prototypon alles Antropomorphismus, der selbst dem Raphael in seiner Schilderung der Vision des Ezechiels deutlich vorgeschwebt. Wie hat man den tiefen, erhabenen Ernst daran als zurückstossend tadeln können? Es ist Gott Vater, wie er streng und ernst durch die Urwelt schreitet, in Donner und Blitz zu den Völkern spricht, im brennenden Dornbusche erscheint, der den Ungehorsam des Volkes mit dem plötzlichen Tode bestraft; es ist der gewaltige Gott der Juden, ganz Er, dessen herrschende Liebe sich später erst im Sohne geoffenbaret hat. Ein Meisterstück des groſsen Bonarroti,

ganz seiner würdig, und im Charakter vielleicht das Würdigste von Allem.

Die beyden nackten Gestalten Adam und Eva sind tüchtig gezeichnet, musterhaft.

Um die Schöpfungsakte herum thronen, zwischen den Lunetten, Propheten und Sibillen, wieder ganz im Geiste des Künstlers, gar breit und voll Anspruch. Ohne alle Handlung und Beziehung auf Handlung. Mächtige Statuen, jede um ihrer selbst willen da, doch verdienstlich für den grofsen Styl der Zeichnung und Gewänder.

An den Wänden haben Pietro Perugino, Alessandro Filippi, Luca Signorelli und Cosmo Roselli das Ihrige gethan, diesen Ort mit Gemählden zu verzieren. Ich zeichne nur den Perugino aus, wie er sich denn von selbst überall durch tiefes Gemüth und strengen Styl auszeichnet.

Was wohl Mich. Angelo von dieser Seelenruhe und kindlichen Einfalt gedacht haben mag. Mir kommt es immer vor, als habe er Beydes mit einem Mahle durch den Stolz und Uebermuth seiner Gestalten vernichten wollen. Aber es gelang ihm nicht, denn gerne kehrt man zu ihnen zurück von der erdrückenden Last seines Weltgerichtes, wie aus grausem

Sturme des tosenden Meeres in den sicheren Hafen der Ruhe.

Nicht scheiden kann ich von hier, ohne noch der Tribune zu gedenken, von welcher herab in der h. Woche Gregorio Allegri's Miserere in seltsam ergreifenden Tönen alle Gemüther in Rührung versetzt. Sie ist an der rechten Seite angebracht und von der Erde etwa 9 Palmen hoch entfernt, springt von der Wand nur wenig hervor, ist oben bedeckt und kann in ihrem Raume etwa 30 Sänger fassen. Die Kapelle ist lang, ohne beträchtliche Breite, aber bedeutend hoch, und hat eine etwas gewölbte Decke. Alles verbindet sich, um dem Tonstücke die frappanteste Wirkung zu geben. Der zusammengehaltene Ton tritt in ungeschwächter Kraft hervor, erfüllt zuerst die untern Räume und wird dann durch die gegenüberstehende Wand nach oben geleitet zum Gewölbe, worin er in wunderbar zarten Nachklängen endlich verhallt. So überzeugte ich mich selbst, als ich von der Tribune herab einige Choraltöne angestimmt, die, wie aus unsichtbaren Sphären mir wieder entgegen klangen und zuletzt wie in unendlichen Räumen als Hauche verschwanden.

Es gibt Menschen, die dem echt Schönen

keinen Geschmack, keine Rührung abgewinnen können, weil ihnen der Sinn dazu fehlt. So hat man geglaubt, den meisten Antheil an der Rührung dieses Tonstückes, nicht ihm selbst und seiner glücklichen Ausführung, sondern äusseren zufälligen Umständen, als „der schwach erleuchteten Kapelle, dem Ornate des Papstes und der Kardinäle, die kniend an der Erde liegen etc." zuschreiben zu müssen.

Ich gestehe, daſs ich alles dessen nicht bedurfte, als ich (dieses Jahr zum zweyten Mahle) der Aufführung des nähmlichen Meisterwerkes in unserer groſsen St. Michaelskirche beygewohnt. Ich sah den Papst nicht im Ornate, nicht die Kardinäle kniend zur Erde, und blieb dennoch nicht ungerührt. Was ich gehört, war freylich Musik, reine, himmlische, die Grundlage aller Musik, die herrlichste Psalmodie, die man hören kann.

Der erste Vers beginnt mit einfach melodisch durchgeführtem Gesange, ohne alle Instrumental-Begleitung, worauf der zweyte Vers im vordern Chore von den Kardinälen gebethet *) wird, und so geht es wechsel-

*) In München wird mit ungleich gröſserer Wirkung dieser wechselnde Vers im Chorale des zweyten Tones gesungen.

weise fort bis zum letzten Verse, der sich mit einer eigenen Cadenz schliefst; während in den melodischen Gesang-Strophen wieder nur zwey verschiedene Melodien abwechseln. Der Gesang selbst ist vier und fünfstimmig.

So herrscht in der Anlage des Ganzen, wie in der Bearbeitung jeder der zwey verschiedenen Gesangweisen und dem Schlusse, die gröfste Einfachheit. Alle Töne bewegen sich breit und ruhig fort, Masse an Masse gereiht, mit „wenigen, wohlmodulierten und wohlangebrachten Noten*). Eine tief erschütterte, von Reue durchdrungene Seele klagt. So will's der Text, der darum auch alle Künsteley verschmäht, und jede unheilige Verzierung, jede profane Modulation.

Man denke sich jetzt die gelungene Ausführung dazu, wo Sopran und Alt aus männlichen Kehlen, der Ton rein und voll hervorgeht, und alle ihn fest und sicher tragen, wie am Schlusse wohl durch zwölf Takte fort schwebend und in zunehmendem Smorzando, bis er zuletzt in den getroffenen Gemüthern gänzlich verklingt; und jetzt wieder das Schwellen mächtiger Tonmassen in dem Crescendo,

*) Andreas Adami, Nachrichten von der päpstlichen Kapelle.

gewaltigen Strömen gleich, die mit erschütternder Macht die Seele überwältigen; dazu die genaueste Pünktlichkeit im Vortrage, ein passendes Verhältniſs und Ineinandergreifen aller Stimmen, richtige Mensur, reine Intonation, charakteristischen Accent und was immer noch zu einer vollendeten, ohne weitere Unterstützung immer schwierigen Ausführung, gehören mag, und es sollte noch mehr als dessen bedürfen, um Rührung hervorzubringen?

Nein dieſs allein, die Wahrheit meine ich, die hier so kunstlos, so wunderbar sprechenden Accorde der Seele selbst sind es, die diesem erhabenen Werke seine unendlich rührende Wirkung schon seit 200 Jahren gesichert haben, und für ewige Zeiten sichern werden.

Freylich gibt es dabey weniger zu hören als zu empfinden, und von jenem nur so viel, als nöthig, das wohlgestimmte Gemüth in seiner Tiefe zu ergreifen. Aber gerade das ist echte Kirchenmusik. Nicht schmeicheln soll sie dem horchenden Ohre durch allerley künstlichen Klingklang; sie soll Rührung in die Seele gieſsen und Begeisterung; das erschütterte Gemüth auf breiten Schwingen der Töne hinauf tragen zum Ewigen, der Quelle aller Harmonie. Nicht flatternd darf sie da und

dort hinziehen, nicht in leichtsinnigem Frevel bloſs die Sinne spielend ergötzen.

Welcher Kontrast zu dem modernen Kirchensatze! Wie da oft Alles so bunt durcheinander hüpft und tanzt und funkelt im Brilliantfeuer einer üppigen Phantasie, worin das fromme Gemüth abgezogen vom Göttlichen durch der Töne unbezwingliche Macht dem Irdischen sich zuzuwenden genöthiget wird. — In Opern gehören euere Solo mit ihren Cadenzen und all dem Flitter ihrer Verzierungen, dort mag eine viel gewandte Sängerinn sie uns herabtrillern, wenn sie leichtsinnig genug ist, durch solchen jetzt überhand nehmenden Unfug ihre Stimme vor der Zeit um Ton und Portament zu bringen. In Koncerten gebt uns euere Symphonien, dort laſst euere obligaten Instrumente hören, da leihen wir ihnen recht gerne das Ohr und klatschen euch rauschenden Beyfall. Aber in Gott geweihten Hallen laſst sie verstummen, denn es ziemt der Andacht nicht darin, wie im Irdischen, irdisch sich zu belustigen. — Jedem das Seinige.

Vor Allem aber sey euer eigenes Gemüth heilig gestimmt, wollt ihr das Heilige in solch erhabenen Meisterwerken mit Rührung erkennen, denn es spricht daraus der Geist nur

zum Geiste; — vor Allem sey euer eigenes Gemüth in Andacht gerührt, wollt ihr selbst das Heiligste in Tönen feyern, wollt ihr damit das Mark der Seele treffen, das Herz zur Andacht erheben.

Es ist kein Zweifel, dafs Allegri's Gemüth in solcher Stimmung gewesen, als er, an Geist ein anderer David, in rührenden Gesang der Seele reuige Gefühle umgesetzt *).

Wir eilen nun zu den Sammlungen der Antiken.

Was wir von jetzt an in den folgenden Sälen und Gemächern sehen werden, übertrifft bey weitem jede Vorstellung. Das Auge ermüdet an der Beschauung auch nur der erlesensten Werke, die hier mit andern unzähligen Fragmenten und Denkmählern antiker Kunst zusammengebracht sind. War es Pracht-

*) Was vom ältesten Kirchenstyle in der Musik und seinem Charakter, den Fortschritten zur höchsten Blüthe, und von da bis zu seinem Verfalle und gänzlicher Verdrängung, so wie von den Veranlassungen, die darauf eingewirkt haben, zu erwähnen ist, davon soll im dritten Bande das Wesentlichste erörtet werden.

war es wirkliche Kunstliebe der Griechen und Römer, die sie vermochte, ihre Bäder und Palläste, ihre Rennbahnen, öffentlichen Plätze und Begräbnisse, ihre Theater, Tempel und Basiliken mit dem Herrlichsten zu zieren? Müſst ihr nicht staunen über die unglaubliche Zahl der Künstler, die, wenn auch ungleich an Werth, Hand ans Werk gelegt? Und dennoch sind es bey Weitem nicht alle, und ihre Gebilde noch nicht alle. Wie viele sind von den Todten noch gar nicht erstanden? Wie viele ihrer Arbeiten schlummern noch in unentdeckten Gräbern dieses und des benachbarten Bodens? Vielleicht auf immer. Wie es auch seyn mag, Liebe weckte die Kunst, und Unterstützung förderte die Künstler.

Der ungeheuere Corridor, Bramante zubenahmt, wohl über tausend Palmen lang, dessen Wände mit griechischen und lateinischen (alt-christlichen) Inschriften und Denkmählern, lauter geschichtliche Dokumente inkrustiert, die übrigen Räume aber mit Kapitälen, Friesen, Basreliefs und noch anderen Bruchstücken besetzt sind, führt zunächst in das Museo Chiaramonti.

Museo Chiaramonti.

Es ist eine neue Zuthat zu dem, was schon früher vorhanden gewesen, und verdankt seine Entstehung der Kunstliebe des gegenwärtigen Papstes Pius VII, seine Anordnung aber den Bemühungen des Ritters Canova. Ausser vielen alten Inschriften, wovon auch hier die Wände angefüllt sind, besteht seine Hauptzierde in vielen, zu beyden Seiten längs des Ganges aufgestellten Statuen und Büsten theils griechischen, theils römischen Meiſsels, von ungleichem Gehalte, doch viel Gutes darunter.

Noch müssen wir hier eines Fresco - Gemähldes von Philipp Veith, einem deutschen Künstler in Rom, erwähnen. Es befindet sich auf der rechten Seite, oben in einer dem Ausgange nah gelegenen Lunette. Der Zweck war, die Verdienste Pius VII. um die gegenwärtige Erhaltung des Colosseums dadurch zu verewigen.

Man lobt im Ganzen die Anordnung, doch will man die Deutlichkeit der Allegorie ver-

missen. Die Religion, die der Künstler als Hauptfigur mit in die Zusammenstellung gebracht, gibt einen zu allgemeinen Begriff, ob sie gleich mit einer Art religiöser Bestimmung, die Pius dem Colosseum gegeben hat, zusammenhängt, welche der Künstler wahrscheinlich damit zu bedeuten gesucht hat.

Hinsichtlich der Ausführung gehört dieses Bild mit zu dem Schönsten, was seit dem Wiederaufleben der Fresco-Mahlerey in Rom geleistet wurde. Unter den übrigen Fresken dieses Saales ist es das Beſste.

Durch eine eiserne Gitterthüre gelangt man zum Museo Pio-Clementino.

Museo Pio-Clementino.

Hier ist nun des Reichthumes kein Ende, darunter das Höchste und Erlesenste mit eingereiht, was von der Plastik der Griechen bis jetzt zu Tage gebracht wurde.

Zuerst der bekannte Torso di Belvedere, in der Mitte des viereckigen Vorplatzes und das Ausgezeichnetste von dessen ganzem Inhalte, ein Werk dem Athener Apollonio zugeschrieben. Man kann der verjährten Meinung kühn beytreten, daſs dieſs das Fragment einer Statue des Herkules sey; denn wem anders könnten diese Schenkel angehören, diese Fülle von Kraft, die auch im Zustand der Ruhe noch die Muskeln schwellt; dieser breite Rumpf zwischen den mächtigen Schultern, sie können nur die des Herkules seyn. Ausser dieser Charakteristik haben wir keine weiteren Merkmahle zur Begründung dieser Annahme; Kopf, Arme und Beine fehlen.

Es gehörte ein verständiger Meissel dazu,

einem solchen Körper, an dem die Muskeln und übrigen Fleischtheile so tüchtig hervortreten, und ohne ihn weichlich zu halten, eine so kräftig zarte Rundung zu geben. Welche herrliche Aus- und Einbeugungen der Umrifs-Linien zu grofsen, gehaltvollen Formen! Wie jede Erhöhung vorspringt und in Weiche ausläuft! Vergebens sucht ihr das Ende. Wie fliessend sie wechseln diese Schwellungen, die eine neben der andern, ohne Zerrinnung der einen in die andere, jede bestimmt angegeben und am rechten Orte. Sehet nur den Rücken! den übersehet ja nicht, und sehet ihn in zwey, drey verschiedenen Standpunkten. Er bildet das Schönste mit am Ganzen. Befühlt ihr ihn, die Natur selbst würdet ihr glauben zu fühlen, sagte die Kälte euch nicht, es sey Stein.

Dieses in Beziehung auf wahrhaft charakteristische Schönheiten körperlicher Form einzige Bruchstück werdet ihr kaum wieder finden.

Wir lassen das Uebrige und treten gleich in das runde Gemach, worin wir unter den in vier Nischen stehenden schönen Fragmenten bekleideter Figuren, das zur Rechten vom Eingange in der zweyten Nische, wegen des ganz vorzüglichen Gewandes, als das Wesentlichste herausheben. Es gewährt ein treffli-

ches Studium nicht für den Bildhauer allein, auch für den Mahler.

Die Gruppe des Bachus von einem Faune unterstützt, in der Mitte des folgenden Zimmers, wovon es seinen Nahmen hat, zeigt Schönheiten, ohne vorzüglich zu seyn. Der Styl ist gut, ohne ausgesuchtes Studium der Theile. Der junge Faun, in seinem Aufblicke zu Bachus, etwas steif. Uebrigens von guter Erhaltung.

Der Porticus.

Wir sind jetzt im Heiligthume. Der bedeckte Gang um den inneren Hofraum wird von 16 Granit-Säulen getragen und bildet ein Oktogon mit 8 graden und 8 Nischen-Pfeilern. Dieser Raum enthält nebst andern plastischen Werken des Alterthums, das Höchste und Vollendetste der Sculptur.

Zuerst Antinous, aus dem sie auch einen Merkur machen wollen, auch einen Meleager, wozu aber Charakter und Attribute fehlen. Wir fragen nicht nach seiner wahren Bedeutung, und betrachten nur, was vor uns steht, einen kräftigen Jüngling, im Ganzen seiner Theile von schöner Proportion, nach welcher selbst Domenichino, auch Poussin studiert haben sollen. Studiert wohl, aber in ihren Werken dem Studium nicht immer entsprochen.

Die Stellung verkündet nachlässige Ruhe ohne Prätention. Der Oberleib ist auf das rechte Bein gestützt, das linke in schreiten-

der Form etwas zurückgezogen; dadurch erhält die rechte Hüfte eine gegen die linke etwas höhere Stellung, und das Ganze zu beyden Seiten von oben herab einen so herrlichen Schwung und fliessenden Umriſs, daſs das Auge mit Wohlgefallen sich der Betrachtung hingibt. Der anmuthig vorgebeugte Kopf im Ausdruck süsser Behaglichkeit ganz vortrefflich. Gegen die, in Form und Behandlung bis zum Idcellen gesteigerten oberen Theile des Körpers, sind der Unterleib und die Beine in beyden Beziehungen mehr vernachläſsiget.

Wir treten jetzt vor den Apollo des Belvedere. Der Pfeil ist eben entflohen, die That vollbracht. Was es auch seyn mag, worauf der früher erzürnte Gott seinen Blick noch richtet, es ist gelungen, und der gereitzte Unwille verschwunden. Wie konnte Winkelmann Hohn und Unmuth in diesen Zügen finden, die kaum noch strenger Ernst beherrscht? Oder findet ihr die Stirne noch zürnend umwölkt? Ist's mehr als Ernst, was die Unterlippe hervorgeschoben hält? Und hat Winkelmann es wirklich so gefunden, warum fand er recht, was einem Gotte nimmer ziemt, was zum übrigen Charakter dieser göttlichen Ruhe durchaus nicht paſst?

Nein! der Grieche verstand es besser; er wollte den Gott göttlich, nicht während, sondern nach der That uns schildern. Darum scheint es auch, als schreite er von dannen; ja, betrachtet ihr ihn lange, als schwebe die hehre, olympische Gestalt euch entgegen. Ein Gott ist's, ein Gott muſs es seyn; denn so schreiten Menschen nicht. Kaum scheinen seine Füſse die Erde zu berühren.

Wie die eine Schulter sich hebt, die andere sinkt, und zwischen beyden der unendlich schöne Kopf sitzt, das Alles müſst ihr selbst sehen, und vom rechten Standpunkte aus. Kein Ausdruck erreicht diese Schönheit und Grazie, die von hier aus über den ganzen Körper sich ergieſst. Welche Ruhe in den Linien, die den zartesten Gliederbau umschreiben, als wären sie nur eine, und eine ohne Anfang und Ende; so gefügt Alles, Glied an Glied. Einen schöneren, männlichen Bau könnt ihr nicht mehr sehen, ewig jung, unsterblich; so blühend, wie vergeistigt jedes Glied; so schlank der Wuchs vom Scheitel bis zur Fuſssohle; so weich das Muskel-Spiel unter dem kernigen Fleische, jugendlich frisch und gesund; so zusammenstimmend jeder Theil zum andern und alle zum vollkommensten Ganzen im unvergleichlichsten Ebenmaaſse.

So ist Alles schön an dieser Gestalt, und mehr als schön, zugleich charakteristisch schön; sie kann nur Apollo seyn.

Hier hat die Kunst die Natur gemeistert. So vollkommen mögt ihr wohl da und dort an ihr das Einzelne wieder finden, das Ganze nimmermehr. Nur dem Ideale entblühen solche Gestalten.

Laocoon.

Was ist nicht Alles schon über diese einzige Gruppe gedacht und geschrieben, daran getadelt und gelobt worden! Ich versuche es auch, meine Meinung offen mitzutheilen und zwar in Beziehung auf Urtheile Anderer.

Der Vater, eben im Begriffe mit seinen beyden Kindern dem Neptune zu opfern, wird auf Geheifs der schwer-beleidigten Minerva von zwey mörderischen Schlangen angefallen, und durch der beyden gräfslichen Thiere viel verschlungene Windungen mit seinen Kindern zu einer Gruppe zusammengehalten. So sitzt er auf dem Steine des Altars, jetzt selbst ein grausames Opfer der erzürnten Gottheit. Diese Stellung, durch die Situation des Ganzen nothwendig veranlafst, entwickelt die Schönheit aller Theile dieses Körpers. Laocoon ist ein Mann von Jahren, eher ein Greis zu nennen, doch von rüstigem Körperbaue. Die Rechte streckt er hoch auf, um der Schlangen

mächtig erfaſstes Gewinde von sich abzuhalten *). Mit der Linken sucht er dem tödtlichen Bisse zu wehren, zugleich aber durch die Einbeugung des Oberleibes von der linken zur rechten Seite hin, der weiteren Annäherung des Thieres sich zu entziehen. Die dadurch bewirkte Wendung der Brust, ihr gewaltiges Hervortreten mit Einziehung des Unterleibes, gehören unstreitig zu den schönsten Parthien dieses klassischen Werkes, und beweisen die tiefe Einsicht des Künstlers in die inneren Funktionen des menschlichen Körpers im Augenblick so naher Lebensgefahr.

Die Stellung des Kopfes ist in dieser Lage des oberen Körpers durchaus nothwendig. Eine andere zu wählen, lag nicht mehr in der Macht des Künstlers; Laocoon muſs ihn so zurückbeugen. Wie sie physisch nothwendig, ist sie zugleich auch die psychologisch richtigste. Hinauf zu den Göttern muſs er flehen, denn menschliche Hülfe ist vergebens. Mit dem rechten Beine Laocoon's sind die beyden des jüngeren Knaben, durch gewaltige Schlangenringe, wie zusammengeschnürt; es ist hier nur wenig, und gerade nur diese richtig be-

*) Ille simul manibus tendit divellere nodos.
Virg. Aen. II. 220.

zeichnete Bewegung möglich. Weiter hinausgestellt und in freyerer Regung hält das linke Bein die Windungen auseinander, und in gleicher Richtung nach unten mit dem nach oben ausgestreckten rechten Arme, in schönem wogenden Flusse der Linien. Die Zehen beyder Füsse sind mäfsig eingebogen, krampfhaft. Der Schmerz durchdringt alle Glieder des Leibes bis in die Extreme.

Der jüngere Sohn ist dem Ende seiner Leiden am nächsten. Der Bifs hat ihn zuerst getroffen. Es schleicht das Gift schon durch alle Adern. Sterbend beugt der Kopf sich zurück; die vergebens ausgestreckte Rechte will eben sinken, und kraftlos sucht die Linke dem giftströmenden Kopfe sich zu widersetzen. Nur der Schlange dreyfach Gewinde um Arme und Beine hält ihn noch aufrecht.

Der Aeltere fleht und ruft um Hülfe, in Angst vor dem tödtlichen Bisse. Vergebens bemüht, vom linken Fufse die Banden abzustreifen, ist er, mit dem Vater und Bruder in gleiche Gefahr verstrickt, zuletzt das Opfer unvermeidlich.

Diefs zusammen bildet die herrliche Gruppe des Laocoon nach dem äussern Charakter ihrer Anordnung, in welcher letzteren Beziehung der ältere Sohn, durch eine etwas hö-

here Stellung aus der völlig horizontalen Richtung mit dem jüngeren Bruder gesetzt, der Gruppe vielleicht einen gefälligeren Bau gegeben hätte.

Nach dieser Auseinandersetzung gehen wir zur näheren Erörterung des Ausdruckes im Laocoon über.

Betrachtet man den Kopf mit unbefangenen Blicken, so liegt in der gefurchten Stirne, den stark hinaufgezogenen Muskeln um die Augenbraune ein nur zu deutlicher Ausdruck körperlicher Leiden, ein bestimmtes Schmerzgefühl, das selbst durch den geöffneten Mund sich Luft zu machen scheint *). Aber auch von Ueberwindung nicht eine Spur. Und doch war Laocoon ein kräftiger Held, im vollsten Bewufstseyn der Unschuld, von Vaterlandsliebe hoch beseelt, selbst ein Abkömmling der Götter. Grund genug, um hier mehr Adel und Gröfse der Seele zu bewähren. Wollte man hier auch weniger strenge richten, und sagen, Laocoon sey nicht ganz von Schmerz hingenommen; so bleibt es wenigstens ausge-

*) Ohne gerade des Dichters Worte damit bezeichnen zu wollen:

Clamores simul horrendos ad Sidera tollit.

Virg. Aen. II. 222.

macht, daſs der Künstler an ihm die scharfe Grenzlinie des Ausdruckes so genau berührt, daſs kein Haar breit fehlte, sie überschritten zu haben. Dieſs fühlten längst die verehrtesten älteren Kunstrichter, und nahmen darum den Künstler durch Behauptung des Gegentheiles, wiewohl zu viel, in Schutz. Winkelmann läſst Laocoon den Schmerz unterdrücken, zurückhalten. Visconti *) gibt dessen Physiognomie „un certain air de sérénité au milieu de tant de maux," und sagt früher:

„Son visage conserve toujours un air de douceur; — sur ce front silloné, dans ses yeux comprimés par le chagrin, on voit triompher, bien plus que les douleurs, la compassion, que lui inspire la mort de ses fils sous ses yeux, et la destruction prochaine de sa patrie."

Dieser letzteren Meinung ist auch Heyne **) streng zugethan, wenn er behauptet: „daſs das ganze Angstgefühl des Vaters, der seine Söhne Todesqualen leiden sieht, den einen sterbend röcheln, den andern um Hülfe schreien hört, sich am Laocoon ausdrücke."

*) *Musée Pie-Clem. V. II. 269, 270. Edit. Mil.*

**) *Sammlung antiquarischer Aufs. St. II. N. 1.*

Wollten wir auch der Sache diese Wendung geben (wogegen noch Manches einzuwenden), so ist dadurch nichts gewonnen. Der Ausdruck bleibt ja immer noch derselbe; es ist ihm nur ein edleres Motiv untergelegt.

Bedarf unser Künstler einer Entschuldigung, so glaube ich, sie eher und richtiger in einer lobenswerthen Consequenz finden zu müssen, womit er gesucht hat, den Ausdruck mit der Bewegung des Körpers in genauer Uebereinstimmung zu halten. Laocoon's Körper ist erschüttert. Von der gefurchten Stirne herab bis zur krampfhaft gebogenen Zehe, ist jedes Glied thätig an ihm. Alle Muskeln sind gespannt und angetrieben; das zurückgebogene Haupt, der gewaltig aufstrebende Arm, die mächtig gehobene Brust, der konvulsivisch eingezogene Unterleib, das ausgestreckte linke Bein; Alles verräth unendlichen Kraftaufwand, den entsetzlichsten Kampf auf Leben und Tod.. Da der ganze Körper so unbesreiblich leidet, und mit Macht der andringenden Gefahr sich entgegen stemmt, wie könnten da die Züge des Kopfes ruhiger gestaltet seyn, und Hingebung, freye Resignation verrathen, wo Angst und Schmerz bis ins Innerste der Seele gedrungen. Diese unvermeidliche Gewalt physischer Anstrengung machte nun frey-

lich einen stärker bezeichneten Ausdruck der Physiognomie nothwendig, ohne welchen der Geist von der Materie überwunden, ausser alles Verhältnifs damit getreten wäre.

Man sage nicht, der Künstler hätte also weniger Anstrengung in den Körper legen sollen. Dieser Aufwand von Kraft ist nun einmahl nothwendig, und durch die ganze Situation der Gruppe wesentlich bedingt. Von solcher Gefahr umschlungen, von aussen mörderisch angefallen, mufste Laocoon jeden möglichen Widerstand entgegensetzen. Und welchen Widerstand? Keine Ueberspannung, keine Verdrehung der Glieder, nirgends Grimasse. Nicht mehr widerstrebende Bewegung, als Gefahr, und gerade in dieser Anstrengung die vollendetste Entwicklung aller Schönheiten des menschlichen, zwar bejahrten aber noch männlich starken Körpers, mit einer Grazie in zusammenhängender Führung des einfachen Umrisses aller Glieder, die sich bis auf die charakteristischen Theile im Runden — die Muskeln — erstreckt, über welche, in ihrer wohlverstandenen Thätigkeit und richtigen Lage sich das Fleisch in kräftigen Massen wölbet; so dafs man deutlich sieht, wie es überall Zweck und Absicht des Künstlers gewesen, Schönheit der Form zu entfalten.

Betrachten wir nun den Ausdruck in nothwendiger Beziehung auf diese Situation des ganzen Körpers; so finden wir den genauesten Verband zwischen beyden, die richtigste Bezeichnung des Charakters beyder. Dieser Laocoon hier kann sich nicht anders geberden. Darum ist auch in den Zügen der Physiognomie aller Ausdruck der Empfindung erschöpft, peinigende Seelenangst, unnennbare Körperqual.

Wir haben schon gesagt, daſs, so wie im Körper die höchste Spannung aller physischen Kräfte, so auch in den Linien des Kopfes der Ausdruck, so scharf und bündig dargestellt ist, daſs wir nicht zweifeln, schon der Gedanke an eine stärkere Bezeichnung hätte den Charakter übertreiben, und alles Maaſs und Ziel weit überschreiten müssen. — Trügen nun aber diese so motivierten Züge den Grund ihres Höhepunktes nicht gleichsam in sich selbst, dem Wesen der sinnlichen Natur, und hätte der Künstler sie nicht unmittelbar daraus hervorgehoben, sondern bloſs als Gegensatz gegeben, wäre er eines willkürlich beabsichtigten Kontrastes wegen damit so weit gegangen; so hätte er dem gerechten Tadel nimmer entgehen können. So aber bleibt seine strenge Consequenz, womit er in die

körperliche und geistige Natur Laocoon's eine völlige Uebereinstimmung und damit immer noch eine bedeutungsvolle Gröſse gebracht hat, stets lobenswerth.

Mit diesem Versuche unserer Beurtheilung des Laocoon sind wir allein von dem Standpunkte ausgegangen, auf welchem er sich, als in sich selbst vollendet, unserer Betrachtung dargestellt hat. Wir fügen aber folgende Bemerkung bey. Hier geht die Motivierung des Ganzen vom sinnlichen Schmerze aus. Der Geist, davon völlig eingenommen, vermag nicht mit Freyheit sich darüber zu erheben.

Gröſser und würdiger zeigt sich freylich die Herrschaft des Geistes über den Körper. Ueberwände daher das Bewuſstseyn der Unschuld den Schmerz, wäre dem Leiden Duldung beygegeben und ruhige Fassung, endete Laocoon so groſs und heldenmüthig, als er begonnen, da er mit gewaltiger Faust den Speer in die Seite des trojanischen Pferdes geschleudert; der physiognomische Ausdruck hätte dadurch mehr Interesse, höheren Adel und ruhigere, einfachere Gröſse erlangt. Nicht des schönen Contrastes zu erwähnen, in welchem dann des Vaters reiferer Seelenzustand vor dem den Kindern mehr eigenen, rein sinnlichen Schmerzgefühle sich eigens

hervorgehoben, und der Gruppe eine besondere Mannigfaltigkeit im Ausdrucke der Empfindung gegeben hätte. Wir zweifeln aber dabey, ob den Formen eine so breite, völlige und imposante Entwicklung wäre gestattet gewesen, als in der gegenwärtigen Situation, die dann natürlich eine andere hätte seyn müssen, aber bestimmt nicht in der Absicht des Künstlers lag, dem, wie es scheint, zunächst nur um eine glänzende Entwicklung der Formen zu thun gewesen.

An dieser Stelle müssen wir nun bey Ramdohr's *) Ansicht von der Schönheit des Laocoon, und seiner Meinung über die für die Plastik geeigneten Gegenstände der Darstellung überhaupt, einige Augenblicke verweilen.

Zuerst spricht Ramdohr dieser Gruppe hohe, ausgezeichnete Verdienste zu; gesteht aber zugleich, daſs sie den angenehmen Eindruck, den er bey der Schönheit anderer Statuen (des Apollo und Antinous) erfahren, in ihm nicht hervorgebracht habe. Er verhehlt uns auch den Grund dieses geschwächten Eindruckes nicht, und setzt ihn, wie es

*) *Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom.* 1. *Th. S.* 64—67.

scheint, in die allgemeine Behauptung: „In der Bildhauerkunst, deren Hauptvorzug Harmonie der Schönheit ist, müssen uns fliessende Umrisse wichtiger seyn, als Ausdruck einer Leidenschaft.“

Ramdohr will an den erhöhten und vertieften Stellen des Laocoontischen Körpers Härte finden, die Antinous und Apollo nicht haben, und die er darum auch für ungleich schöner hält, als den Laocoon. Erhabenheiten hat Laocoon, und Vertiefungen; aber sie sind eigenthümlich dem Charakter eines bejahrten Körpers, und hier nothwendig gemacht durch den Kampf, in dem er sich befindet; doch haben wir nirgends Härte daran gefunden. Wenn der ruhige und glattere Antinous ihm besser gefällt, so messen wir dieses der Individualität seiner Ansicht bey, die durchaus nur in zarten Konturen, in der Weiche hervorspringender Theile, in der Rundung der Formen u. dgl. die höchste Schönheit findet. Das ist nun Alles gut und gehört wohl mit zur Schönheit; aber dafs sie ausschliessend darin bestehen soll, davon können wir uns nicht überzeugen. Nach unserem früher aufgestellten Begriffe von Schönheit gehört zur letzteren auch Charakter der Form, und zwar nicht der allgemeine, der

jeder Form zukömmt; (denn ohne Charakter ist keine Form) sondern jener individuelle, der durch das geistige Leben, als das Princip jeder Bestimmung des physischen, in dem letzteren erst durch Leidenschaft und Affekte hervorgebracht und motiviert wird. Ohne diesen Charakter entbehrt jedes Kunstgebilde der Wahrheit und ohne Wahrheit auch der eigentlichen Kunstschönheit. Nach dieser Ansicht ist uns also Laocoon eben so schön, als Antinous und Apollo, nur aus verschiedenen Motiven. Antinous ist die personifizierte Ruhe; sein Geist ruht in sich selbst, so auch der Körper; es ist gleichsam Stillstand in beyden Naturen. Im Apollo tritt das Leben bewegter hervor, doch wieder besänftiget durch eigene Göttermacht. Aber im Laocoon äussert es sich auf der höchsten Stufe sinnlicher Erregbarkeit; so zwar, daſs wir bey ihm eben so wenig einen noch höheren Grad als zulässig zur Schönheit erkennen, als bey Antinous eine tiefere Ruhe; da dieser offenbar dadurch ins völlig Charakterlose, jener aber in Ueberspannung und Grimasse ausarten würde. — Zwey Extreme, welche aller Kunstschönheit durchaus zuwider sind.

Ramdohr's obige Behauptung trifft zwar zunächst nur die Werke der Plastik; weil er

glaubt, „der Marmor sey ein harter, schwerfälliger, unbeweglicher Stoff," und darum zu Darstellungen von bewegterer Lebendigkeit nicht geeignet; da der Bildner, „um dem Ausdrucke gewaltsamer Anstrengung Deutlichkeit zu geben, die Muskeln auftreibe, die Adern aufschwelle, die Seiten aushöhle. Dadurch werde nun aber eine Menge von Erhöhungen nnd Vertiefungen hervorgebracht, die das Licht auffangen, und viele kleine Abtheilungen bald hell, bald dunkel bilden, die auf dem weifsen Marmor grell gegen einander abstechende Flecken und eine Härte hervorbringen, die dem Auge keineswegs gefällig ist." — Wenn Ramdohr dieses von der Uebertreibung in plastischen Darstellungen behauptet, wie wir es an den Werken aus der Verfallzeit der Plastik zuweilen sehen, so sind wir allerdings seiner Meinung; denn Uebertreibung gilt uns nirgends für Kunstschönheit. Ist er hingegen gemeint, dafs der Bildner des Laocoon in diesen Fehler verfallen ist — wie er ihn denn wirklich der Härte des Meissels beschuldiget — so können wir ihm keineswegs beystimmen. Wir glauben vielmehr das Gegentheil. Laocoon, freylich nur in einer richtigen Beleuchtung gesehen, zeigt offenbar, dafs die Sculptur auch Lei-

denschaft innerhalb der Grenzen der Schönheit schildern könne; ja er ist und bleibt nicht nur ein Muster des Knochenbaues, der Muskelbewegung und Correctheit der Zeichnung, sondern auch ein unerreichtes Vorbild, wie weit es dieser Kunst im Schildern des lebendigen Charakters und in der Schönheit der Bezeichnung seiner Formen zu gehen erlaubt ist.

Wie nun nach Ramdohr's Urtheil die bewegteren Theile durch Sculptur zu hart und kräftig hervortreten; so bleiben dagegen die zärteren als unkenntlich zurück. Er sagt: „Das feinere Muskelspiel, jene beynah unmerkliche Erhöhungen und Vertiefungen der Haut, gehen für den Meissel, der den Standort des Zuschauers immer etwas entfernter annehmen muſs, als der Pinsel, beynahe ganz verloren." Wenn diese Behauptung eine falsche oder unstatthafte Beleuchtung voraussetzt, so theilen wir die Meinung mit ihm. Laocoon kann und muſs freylich bey falschem Lichte manche Härte zeigen; aber unter derselben Voraussetzung werden wir dagegen auch manche Flachheiten am Apollo entdecken müssen. Dieser Körper ist an einigen Stellen des Oberleibes, unter andern zu beyden Seiten des Rippenkastens, unendlich fein und weich ge-

arbeitet, was bey falschem Lichte gänzlich verschwindet. Allein, man bringe diese Statue durch successive Wendung in die geeignete Richtung des Lichtes, und keine der zartesten Erhöhungen wird dem Auge verloren gehen.

Man sieht hieraus, wie bey den Werken der Bildnerkunst zuletzt Alles auf richtigen Standpunkt und rechte Beleuchtung ankömmt, sollen sich alle Schönheiten ihrer charakteristischen Formen dem Auge darstellen. Wo also beyde fehlen, da dürfte der Mangel jener Schönheiten oft weniger im Gebilde selbst, als in der Verkehrtheit des Lichtes und Standortes zu suchen seyn *).

In der Mahlerey verhält sich diefs freylich anders. An ihren Werken ist Alles durch Täuschung hervorgebracht, und nur für das Auge. Nirgends treten die Theile wirklich hervor und zurück, keine Ründungen finden statt für das Gefühl, wie in der Plastik. Jede

*) Es ist in der That auffallend, dafs dieser wesentliche Punkt von Ramdohr, dem es doch in Beurtheilung von Kunstwerken keineswegs an Scharfsinn gebricht, auch nicht mit einer einzigen Sylbe berührt worden ist.

Erhöhung und Vertiefung ist durch Schatten und Licht mit der Täuschung von Lokalfarben verbunden, genau fixiert und immer unter demselben Winkel. Der Mahler selbst, wenn er die Natur zu Hülfe nimmt, gibt seinem Modele die zweckmäfsigste Beleuchtung, und bleibt strenge dabey, bis das Werk vollendet erscheint. — Gemählde thuen daher auf der Stelle eines seitwärts mehr von oben einfallenden Lichtes, immer eine und dieselbe gute Wirkung. Nicht so die Rundgebilde. Sie können nicht überall, und am Wenigsten, wo sie, wie hier, in Menge zusammengestellt sind, nach allen Theilen im vortheilhaftesten Lichte betrachtet werden. Wendet doch der Bildner selbst während der Ausführung sein Werk von Zeit zu Zeit den gewähltesten Punkten des Lichtes zu, um in der Vollendung aller Stellen den flächeren mit den erhabenern eine übereinstimmende Wirkung zu verschaffen. Sollte diefs nicht ein Wink seyn, die Statuen auf ihren Fufsgestellen beweglich anzubringen, um nach Bedarf sie entweder ganz oder theilweise in eine ausgesuchte Beleuchtung zu bringen. Nicht in jeder Richtung spricht das Licht gleich gut an. Je stumpfer der Winkel, unter welchem es einfällt, desto mehr verlängeren sich die Schat-

ken, selbst über die lichten Theile hin; Alles wird unbestimmter. Je spitziger dagegen, desto greller das Licht, schärfer die Schatten, weniger Vermittlung durch Halbtöne, ohne dabey noch der härteren Schlagschatten zu gedenken. Fällt endlich das Licht unter rechtem Winkel auf, so zeigt es sich in breiten Massen zu den schmähleren Schatten ausser allem Verhältniſs; die benachbarten Theile werden durch häufige Reflexe erleuchtet, und die feineren Erhöhungen vom Lichte gänzlich verschlungen.

So spielt das Licht bey Betrachtung gehauener Werke eine höchst bedeutende Rolle, und kann die Wirkung der letztern erhöhen, sie aber auch derselben gänzlich berauben. Ein Umstand, der bey Laocoon, seiner vielen und wohl hervorspringenden Erhabenheiten wegen, besonders in Rücksicht zu nehmen ist; weil seine Härten wohl in fehlerhafter Beleuchtung, aber nicht im Stoffe, woraus er gebildet, ihren Grund haben können. — Es ist daher zu weit gegangen, wenn **Ramdohr** in Uebereinstimmung mit **Hemsterhuis** *)

*) Le Laocoon appartient beaucoup plus à la Peinture, qu'à la Sculpture. — Lettre sur la Sculpture.

behaupten will: Laocoon sey deſswegen mehr ein Vorwurf für die Mahlerey als Sculptur. Es ist unmöglich, bilden wir in Gedanken uns auch noch so lebhaft einen gemahlten Laocoon ein, uns zu überreden, er gefalle uns besser, als dieser plastische hier *).

Die Windungen der beyden Schlangen um die unglücklichen Körper, die schon Plinius **) sehr treffend „mirabiles nexus" genannt, sind überaus verständig angebracht. Anders beschreibt sie Virgil ***); er legt sie zweyfach gewunden um Laocoon's Hals und Leib. Der Dichter hätte die entsetzliche

*) Wir haben geglaubt die Gründe unserer Ansicht jenen des Hrn. v. Ramdohr um so freyer entgegenstellen zu dürfen, als er die Seinigen aus der Absicht nicht vorenthalten zu haben gesteht, damit sie Andere zur Berichtigung auffordern. Ob und in wie fern sie durch die Unserigen berichtiget worden, überlassen wir der Entscheidung gründlicherer Kenner. Wir haben indessen nur die eigene Ansicht damit unterstützen wollen.

**) Lib XXXVI. 4.

***) — — Spirisque ligant ingentibus; et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, —
Aen. II. 217.

Lage des Unglücklichen, das Angst- und Verzweiflungsvolle desselben mit gräſslichem Geschrey verknüpft, nicht lebendiger schildern können. Aber dem Bildner konnte dieses durchaus nicht erlaubt seyn. Man denke sich nur diesen Wulst doppelt neben einander gelegt, welche scheuſsliche Verknotung, wie entstellend das Ganze; der Kopf, wie aus Schlangen-Ringen hervorgewachsen, völlig getrennt vom Rumpfe, zwischen beyden keine Verbindungslinie, — ein gräſslicher Anblick! Hier umschlingen sie nur solche Theile, an welchen sie uns weder ihre Schönheiten entziehen, noch entstellen.

Diese Gruppe ward unter Julius II. im Pallaste des Titus nächst den Bädern gefunden, wo sie schon zu Plinius Zeiten gestanden, der sie den drey Künstlern von Rhodus, dem Agesander, Polidor und Athenodor zuschreibt und als das gröſste Kunstwerk seiner Zeit anpreist *).

*) Nachdem er der vorzüglichsten griechischen Bildhauer Erwähnung gethan, sagt er unter andern: — Quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nominari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum etc. A. a. O.

Das vierte Gemach sollte nun, gleich den drey vorhergehenden, eine der auserlesensten Statuen des griechischen Alterthumes enthalten; allein es ist mit einem der modernsten Werke römischen Meissels — mit Canova's Perseus und den beyden Ringern besetzt. Und warum gerade hier? Gehören diese Werke wirklich zu Canova's höchster Kunstvollendung? Und wenn — stehen sie dann auch mit den drey genannten auf gleicher Höhe? Sind sie so tief gefühlt, so originel aus des Künstlers Geist hervorgegangen, so tüchtig gehauen, wie jene? Mir scheint Canova's Meissel den Grazien holder, als dem kräftigeren Baue des Mannes. Schicklicher nähme der Torso diesen Platz ein.

Ausser mehreren andern, der Beachtung würdigen Statuen und Basreliefs zieren diese Halle noch über 10 Sarkophage mit halberhabener Arbeit, bemerkenswerth der seltenen Gröſse wegen, und der Härte seltenerer Gesteine, woraus sie mit ihren Bildwerken frey und kühn hervorgehauen sind.

Die zwey groſsen Hunde (Molossi) verrathen eine geschickte Hand; der Bogen, vor dem sie liegen, zu beyden Seiten zwey der prächtigsten Säulen aus Verde antico, führt in den Saal der Thiere.

Saal der Thiere.

Gleich links vom Eingange fällt die kolossale Gruppe des Nils auf. Der liegende Flußgott ist mit allen Attributen versehen, die ihm eigen sind. Seine wohlthätige Macht spricht aus den milden Zügen seines mit Eichenlaub begränzten Hauptes, und die strotzende Fülle der Glieder mit dem weichen Muskelleben charakterisiert trefflich die Alles befruchtende Gottheit. Die Sphinx, auf die seine Linke sich stützet, ist in ihrer Art nicht minder schön.

Im Hintergrunde und zwischen zwey Säulen aus Granit steht der bekannte Meleager, kenntlich am Caledonischen Eberkopf zur Seite und an dem Hunde. Unbezweifelt. Ein rüstiger Jüngling, zum Kampfe geschaffen, wie zur Liebe; nackt, die Brust mit dem wallenden Kriegsmantel (Chlamys) bedeckt. Der Oberleib ruht auf dem rechten Beine, das linke angelehnt darneben, unten nachlässig zurückgezogen. Die völlig ruhende Stellung ist ganz

vortrefflich. Mit der Linken, welche fehlt, und Mich. Angelo zu ergänzen nicht gewagt haben soll, hielt er vermuthlich einen Jagdspeer, worauf er sich stützt. Die Rechte hält er zurückgebogen auf den Rücken. Ein ausgezeichnetes Werk eines, wenn vielleicht nicht überall gleich zarten, doch fleissigen, correcten Meissels.

Pan mit dem Faune, unvergleichlich wahr im Ausdruck. Aber der horizontal ausgestreckte rechte Arm bildet in gleicher Richtung mit dem Beine, aus dem der Faun einen Dorn zieht, eine unangenehmgerade Linie.

Ausser einigen Statuen enthält dieser Saal noch an Thiergestalten und anderen Antiquitäten, theils in ganz, theils in halb erhobener Arbeit, und aus alten sehr seltenen Steinen gebildet, wohl gegen hundert Stücke, alle der Beachtung werth, worunter vorzüglich ein kleines Bachanal, Basrelief; eine Ziege, ein rasender Stier, ein kleiner Löwe, ein Schwein mit Jungen, zwey Windhunde, u. m. a., nicht zu übersehen sind.

Mit dieser einzigen Sammlung, die dem Auge, in Vergleichung zu den früheren ernsten Momenten der Betrachtung, jetzt einen leichtern, freyern Spielraum gewährt, ist der Fufsboden analog. Er besteht aus alten Mo-

saiken, und ist seiner Schönheit wegen wohl zu beachten. In natürlichem Farbenspiele wechseln Thiere und Früchte, dazwischen ein Adler, der einen Hasen frifst, aus schwarzen und weissen Steinen, in Palesrina gefunden, vortrefflich.

Gallerie der Statuen.

Neue Reichthümer, und noch bey weitem nicht alle. Wir müssen auch hier, wie in der Folge, Manches unberührt lassen, und führen nur Einiges an. — Zuerst eine weibliche Figur, der man den Nahmen Pudicitia gegeben. Ausser dem Kopfe mit einem Diadem bekleidet, und der rechten Hand, womit sie den herabfallenden Schleyer fafst, sind alle übrigen Theile bis auf die Zehen verhüllt; doch nicht ohne durchscheinende Spur vom Umrisse der Hauptformen. Das Gewand veräth einen guten Styl.

Eine seltene Statue des Caligula.

Eine sitzende Nymphe mit einem Faune, unter Lebensgröfse. Sie hält das linke Bein über das rechte gehoben, dazwischen fällt,

den Schoofs deckend das Gewand herab. Der Faun hält von Ferne seine Linke um ihren Nacken geschlungen. Die Nymphe nicht ohne Reitz, ihr Ausdruck der Situation entsprechend.

Eine Amazone. Sie hält ihren rechten Arm in rechtwinklicher Lage über den Kopf hingebogen. Wie sie in dieser eben nicht gut gewählten Stellung, (der Arm ist ergänzt) nach Visconti's Meinung, den Bogen spanne oder abspanne, kann ich mir nicht erklären. Der Körper ruht auf dem rechten Beine, dieses schiebt die Hüfte etwas vor und gibt seiner Stellung nach unten einen eigenen Schwung, welcher der vom Ellenbogen herab bis zur Zehe, fast senkrecht laufenden Linie glücklich ausweicht. Der Kopf zeigt mehr männlichen als weiblichen Ernst; angemessen. Das Unterkleid ist bis zur Hälfte des linken Schenkels aufgeschürzt und über der Hüfte mit einem Gürtel befestiget; die Lage der Falten leicht und natürlich. Wie schön die Füsse gestellt! Ramdohr hält sie beynahe für neu; gleichviel, sie sind schön. Schenkel, Knie und Waden voll, wohlgerundet, und zierlich die Vorfüsse. Es ist schwerlich eine bessere Statue dieses Nahmens in Rom zu sehen.

Zwey sitzende Statuen, Posidippo und Menander, griechische Dichter.

Ein sitzender Apollo Musagetes, der Kopf verräth allerdings individuelle Züge, ob aber gerade die des Nero, wofür er hier gelten soll, das ist eine andere Frage.

Die Statuen des Septimius Severus, des Neptuns und eines liegenden Bachus.

Ein verwundeter Adonis, stehend und im Momente der Ueberraschung gut charakterisiert. Der Leib zeigt schöne Theile, im Ganzen aber nicht von der beſsten Erhaltung.

Aesculap und Hygea eine Gruppe. Neben dem sitzenden Aesculap steht die Göttinn der Gesundheit, die linke Hand auf des Gottes Schulter gelegt, mit der rechten der um seinen Stab gewundenen Schlange eine Schale darreichend. Die Idee ist glücklich. Hygea's Stellung ruhig, gratiös.

Eine weibliche Figur, aus der man durch die Restauration, mittelst eines durchlöcherten Gefäſses, das man ihr gegeben, eine Danaide gemacht hat, wozu wohl das Düstere ihrer Physiognomie Veranlassung gegeben haben mag. Die Stellung bezeichnet übrigens gut das Mühselige ihres Geschäftes. Der untere Theil ist bekleidet; der obere, sanft vor-

gebeugt, bis zur Hälfte nackt, zeigt hübsche Formen.

Ein Faun, der sich an einen Stamm anlehnt. Man hält ihn für die alte Nachahmung eines Originales in Bronze von Praxiteles. Die durch seinen ganzen Körper verbreitete Ruhe könnte nicht besser gegeben seyn. Durch die Widerlage des Oberleibes gegen den Stamm bekömmt er zugleich mit dem untern Theile den äusserst sanften Schwung, welcher hier so recht die behagliche Ruhe ausdrückt, die wir auch in der sanften Neigung des Kopfes wieder finden.

Eine Diana. Sie hat eben den Pfeil abgedrückt und eilt davon, die Stellung vortrefflich. Das kurze, schöne Gewand verbirgt keineswegs die Umrisse, es schmiegt sich den Schenkeln an und flattert über die Knie weg. Nur die gehäufte Faltenmasse zu beyden Seiten, von den Hüften abwärts, geben von Vorne kein gefälliges Ansehen, und entstellen den reitzenden Bau der Göttinn.

Im kleinen Vestibül eine mittelmäſsige Statue des Kaisers Commodus, eine Hygea, ein Jupiter und ein Silen.

Im Hintergrunde und zwischen den beyden schönen Säulen von Giallo antico, noch eine liegende Statue, die man für eine Cleo-

patra hält, was sie aber schwerlich seyn dürfte, da die um den linken Arm gewundene Schlange, wie sie hier angebracht ist, mehr ein Armschmuck, als das ihr gewöhnlich beygegebene Attribut zu seyn scheint. Andere glauben, es sey Ariadne, könne auch eine schlafende Nymphe vorstellen; gleichviel, es ist ein Werk von gutem Style. Die Schlummernde liegt mit gekreuzten Beinen, der Oberleib etwas erhaben, die Rechte über das Haupt geschlagen, das sinkend von der Linken gestützt ist. Die beyden Arme und die eine Brust nackt, alles Uebrige mit einem vornehmen Gewande bedeckt, das jedoch der reichen, aber wohl und passend angeordneten Falten wegen, der Glieder reitzenden Bau nicht neidisch entzieht. Wie sie so da liegt, ist eine unendlich süſse Ruhe über ihr ganzes Wesen ausgegossen, in holder, anziehender Gestaltung.

Was noch Gutes vorhanden, überlassen wir den eigenen Betrachtungen eines Jeden und treten jetzt aus diesem Gemache in die Zimmer der Büsten.

Die Zimmer der Büsten.

Ihre Räume sind durch drey Bögen getrennt, die auf prächtigen Säulen von Giallo antico gestützt sind. Hier sieht man eine grofse Anzahl von Brustbildern, Götter und Göttinnen und ausgezeichnete Menschen, Römer und Griechen, lauter Charakter-Darstellungen von den verschiedensten Individualitäten, höchst interessant. Von mancherley Werth, das Ausgezeichnetste, gute und mittelmäfsige des Meissels, mit und ohne Nahmen derer, die dadurch vorgestellt sind.

Wir führen davon Folgendes an: Die Büsten der Domicia und des Titus, des M. Aurelius Antoninus, der Giulia Mammea, Mutter des Kaisers Alexander Severus, des Letzteren Büste selbst und die des Julius Caesar und Augustus; ferner einen unbekannten männlichen Kopf, einen andern des jüngeren Philippus aus Porphyr, einen alten Kopf, die Büsten des Septimius Severus und Antonin, eines Jupiter

Serapis *), des Tiberius Caesar, des Nerva und Scipio, der Sabina und des Hadrian, ihres Gemahls; des Didio Giuliano, eines Silens, eines Faunes und einer Fauninn und der Marcia Ottacilia, der Gemahlinn des älteren Philippus.

Die Statue des Jupiters gehört hier mit zu den beſsten. Er sitzt auf dem Adler, das Scepter in der emporhebenden Linken, in der ruhenden Rechten hält er den Blitz Kopf- und Barthare dicht und kraus gelockt, das sanft vorgeneigte Haupt spricht einen treffenden, dieser Gottheit entsprechenden Charakter, sein Ausdruck ist Güte und Macht zugleich, vereint in ruhiger, heiterer Gröſse:

— qua Coelum, tempestatesque serenat **).

Alles ist ins Breite gehauen vorzüglich der Oberleib, mit dem Kopfe das Schönste vom Ganzen. Von der linken Schulter fällt rückwärts der Mantel herab, Schenkel und Beine bedeckend, deren Stellung noch unter dem

*) Jupiter Serapis unterscheidet sich von einem andern Jupiter durch einen strengen, ernsten Blick und durch den Scheffel auf dem Haupte, womit man wahrscheinlich die Idee eines Beschützers des Getraides verbunden hat.

**) *Virgil, Aen. I.* 259.

großen Faltenbruche verständig angedeutet ist. Die beyden Arme sind ergänzt. Die Beleuchtung nicht die beßte.

Durch einen bedeckten Gang (Loggia), worin sich mehrere Statuen und Büsten befinden, kömmt man in das

Cabinet

mit einem vortrefflichen Fußboden alter Mosaik aus Hadrians Villa zu Tivoli. Dieses Cabinet enthält manches Ausgezeichnete. Rechts vom Eingange ein Faun aus Rosso antico, mehr des seltenen Steines, als seiner harten Behandlung wegen in den Muskeltheilen, bemerkenswerth. In der Säulenweite (intercollonnio) eine sitzende Statue, die man für einen Paris hält. Er ist in phrygischer Kleidung abgebildet, alle Glieder damit verhüllt, mit weiter Beinbekleidung und der Mütze auf dem Kopfe, wie ihn die Dichter schildern, Euripides im Cyklop. Im Ausdruck liegt eine glückliche Mischung von Ernst und Grazie. Das linke Bein ist schlecht angesetzt, zu kurz.

Zwischen den beyden Fenstern eine Pallas, dieselbe, die mit den Musen in der Villa des Cassius zu Tivoli aufgefunden worden.

In der folgenden Säulenweite die Statue eines Ganimed. Er steht an einen Baum gelehnt, auf dem Haupt die phrygische Mütze *). Der Chlamys fällt von der rechten über die linke Schulter, unter der Achsel hervor über den Arm, womit er den Hirtenstab hält; in der neu angesetzten Rechte eine Schale. Zur Seite der Adler. Ein Mittel zwischen Knabe und Jüngling, unendlich zart und reitzend, gemacht den Göttinnen selbst die Köpfe zu verrücken; geschaffen, Glyceren's Wünsche und Verlangen neckend zu erhöhen, und im Sprödethun ihr den vollen Genuſs des Gewährens zu verdoppeln. Noch ist Ruhe in seinem Innern, keine Sehnsucht, keine Leidenschaft drängt sich aus diesen Zügen hervor; doch gereitzt weiſs er auch zu genieſsen.

Wie das linke so über das rechte Bein sich kreuzt, und die eine Hüfte sich hebt, die andere ruhend sinkt, beschreibt ein zartes Wogen der Linien die Umrisse dieses Körpers weit über die Naturschönheit hinaus, ideal zu nennen, eine Schönheit, wie sie nur dem grie-

*) Die griechischen Künstler pflegten die trojanischen und lydischen Helden, zum Unterschiede von den griechischen, im asiatischen Costüme zu kleiden. — *Visconti.*

chischen Meissel entsprofs, der auch hier über das jugendlich zarte Geweb der Muskeln das völligere, kernige Fleisch auszugiessen verstand, so wahr und schön und verwachsen zusammen, und dennoch wieder so bestimmt jene unter der weichen Haut, so sich darunter verlierend, dafs ihn kein antikes Gebilde der Art und in dieser Beziehung übertrifft, selbst der weiche Antinous nicht.

Adonis, so nennt man die nackte Statue in der folgenden Nische. Auch dieses Werk wurde längst unter die besseren des Alterthumes gezählt, und mit Recht. Der Ausdruck des Kopfes steht mit der ganzen übrigen Haltung des Körpers in schönem Verbande. Jener bezeichnet ein stummes Selbstgefühl, das an Wehmuth grenzt, sinnend, ganz in sich verschlossen; diese dagegen ist schlicht und nachläfsig, wie ermattet, völlig anspruchlos. Die Stellung des Kopfes zwischen den schönen Schultern das Bedeutungsvollste. Ueberhaupt in dieser Hinsicht ausgezeichnet, wenn auch die Formen weniger gesucht, nicht das Ideal anstrebend, wie am Ganimed. Sie sind schön. Der Körper ist vielfältig ergänzt.

Die Figur einer Tänzerinn, daneben eine Diana.

Ueber den meisten der angeführten Statuen befindet sich ein eingemauertes Basrelief, gröſsten Theils in Beziehung auf die Thaten des Herkules.

An den Seitenwänden des Ausganges in der Nische zur Rechten, angeblich Domicia als Diana, wegen des sich anschmiegenden Gewandes eigenthümlich. Gegenüber ein tanzender Faun.

Von hier wieder in den Saal der Thiere zurückgekehrt, tritt man aus seinem Vestibül in den

Saal der Musen.

Er bildet ein Oktogon gestützt auf sechzehn Säulen aus Carrarischem Marmor mit antiken Kapitälen. Eine alte Mosaik deckt den Fuſsboden, in dessen Mitte das Haupt der Medusa.

In der Runde stehen die Musen aus der Villa des Cassius zu Tivoli, mit den Termen der sieben Weisen und anderer Griechen, dazwischen eingereiht.

Zuerst Melpomene, rechts vom Eingange. Dolch und Maske geben ihr allerdings den Charakter einer tragischen Muse, obgleich der Ausdruck des Kopfes nicht recht damit

zusammenstimmen will. Er ist sonderbar gelockt, gleich einem falschen Aufsatze, deckt das Haar in schweren Locken die Hälfte der Stirne, oben und zu beyden Seiten mit Weinlaub bekränzt. Er zeigt keinen Ernst, aber desto mehr anziehenden Reitz und gehört so mit zu den lieblichsten weiblichen Köpfen aus dem Alterthume. Die Stellung des linken Fusses hoch über einem Baumstamme, so daſs der Schenkel von vorne gesehen völlig in Skurz tritt, sonderbar. Das Gewand ist weder gut gedacht noch ausgeführt.

Thalia, sitzend, in der angesetzten Linken die Klappertrommel, in der Rechten den Hirtenstab, unterhalb die komische Maske. Der Kopf ist mit Epheu geziert. Die Stellung gefällig, nur die kurz ins Kreuz aufeinander gestellten Vorfüſse etwas gezwungen. Das Gewand gut drappiert.

Urania, stehend, aus dem Hause Lancelotti. Der Kopf ist lieblich gestellt, und das Gewand von allem Uebrigen das Beſste, und das Beſste von so vielen andern, die uns schon vorgekommen. Der sanft zurückgezogene rechte Fuſs gibt den von der linken Hüfte herabfallenden langen Falten einen leichten Schwung nach unten zur Rechten hin, der sich aufsteigend fortsetzt und in zarten Anschlägen

über das Runde uns den reitzenden Fluſs der Umrisse des schlank gestellten Körpers nicht verbirgt. Die beyden Arme mit ihren Attributen sind später hinzugekommen.

Calliope, die Muse des Epos, sitzend, im Begriffe zu schreiben.

Pollyhymnia, ihr lieblicher Kopf ist mit Blumen umkränzt. Das Gewand, worin ihr ganzer Körper mehr verhüllt als gehüllt, ist weniger gut gedacht als ausgeführt. Ein bedeutender Abstand vom Gewande der Urania. In den beyden Nischen, unter dem Architrav der groſsen Thüre, zur Rechten eine Minerva; gegenüber die Mutter der Musen Memnosine, ganz in Gewand gehüllt.

Eine Statue des Likurg.

Erato, ohne Diadem, sie spielt die Leyer, und Clio, die Muse der Geschichte, sitzend, in der Linken hält sie eine Rolle.

Terpsychore, die Muse des Tanzes, schlieſst den Chor.

Zwischen Terpsychore und Clio steht Apollo, der Musen Anführer. Er schreitet mit einer Leyer, die er spielt, und die mit einem Theil der Arme zwar neu, aber gerechtfertiget ist, durch ein über die Brust laufendes Band, woran sie befestiget, und welches sich aus dem Alterthume noch erhal-

ten hat. Der Kopf trägt einen Lorbeerkranz. Eine ewig süfse Ruhe und Heiterkeit der Seele glänzt in diesen entzückten Blicken, sie schwelgt nur im vollen Genusse des Schönen, jede andere Empfindung ist ihr fremd. Den ganzen Körper deckt ein langes Gewand, um das sich unter der Brust ein Gürtel schlingt. Der Kopf ist mit dem übrigen Körper graziös gestellt, vielleicht zu geziert für einen Mann, dessen ganzes Wesen hier der weiblichen Natur sehr verwandt erscheint; doch nicht ohne die sinnige Bedeutung, dafs der Mann, in heifseren Himmelsstrichen von den Musen genährt und erzogen, leicht in Weichlichkeit übergehe, so wie er dagegen in den Stürmen des Krieges und wilder Leidenschaft gebildet, mehr einen Charakter von Rohheit annimmt. Der von den Schultern zu beyden Seiten abfallende Mantel gibt dieser Statue ein würdiges, königliches Ansehen.

Eine männliche Gestalt unter dem Gewande einer Diana.

An sieben und zwanzig Termen zieren die Zwischenräume der Statuen. Sie zeigen die interessanten Köpfe von Helden, Rednern, Philosophen und den sieben Weisen Griechenlands, mehrere, wenn auch nicht alle, mit der originalen Inschrift ihrer Nahmen: eines

Pericles, sehr schön, und Milciades; des Eschines, die einzige Büste, die uns bis jetzt davon bekannt ist; des Demosthenes und Antistenes, letzteres ein Bild, das uns zuerst mit den Zügen dieses Stifters der cinischen Sekte bekannt gemacht; des Metrodoro. Eine Doppelterme mit den Bildnissen des Tales und Bias; eine einfache mit der Büste des Alcibiades, die erste mit der Inschrift des Nahmens aufgefunden; eine andere der Aspasia mit einem Schleyer, bis jetzt die einzige; die des Pittacus von Mitilene und des corinthischen Periander, gut, und des Epimenides, wie man dafür hält. Eine Doppelterme mit Homers Bildniſs und dem des Archilogus angeblich; eine andere mit gebärteten Bachusköpfen, gewöhnlich die Bildnisse des Plato genannt. Die Köpfe des Socrates, des Zeno und Euripides, schön; einer Venus, für Saphos Bildniſs gehalten; des Dichters Aratus, ausgezeichnet; des Sophocles, und noch einiger Unbekannten.

Rotunde.

Dieser Saal mifst 82 Palmen im Durchmesser, die Decke wird von 10 kannelierten Pfeilern aus karrarischem Marmor getragen. Sein Licht empfängt er von 10 grofsen Fenstern in der Runde und durch eine Zirkelöffnung in der Mitte des Gewölbes. Zuviel Licht und zu zerstreut für Statuen, und zu hoch einfallend.

Hier ist nun Alles kolossal in seinen Formen, Statuen, Termen, Büsten selbst bis zum Fufsboden, dem gröfsten, der sich in Mosaik aus dem Alterthume erhalten hat, und zu Otricoli gefunden worden. Um das Medusenhaupt in der Mitte winden sich Festone und Schnörkel, die weiteren Einfassungen zeigen Tritone und Nereiden, den Kampf der Centauern mit den Labithen u. s. w. eine vortreffliche Arbeit.

Im Mittelpunkte des Saales steht eine enorme Schaale von 62 Palmen im Umfange aus Porphyr, die grofsen Säulenstürze zu den

Büsten vor jedem Pfeiler von Porphyr, unglaublich.

Von den kolossalen Statuen zuerst Melpomene. Im Charakter groſs, edel und würdevoll gehalten; das Gewand mit langen Ermeln vorzüglich, unter der Brust ein breiter Gürtel.

Eine sitzende männliche Figur, angeblich Nerva, und, wie man glaubt, aus zwey Bruchstücken verschiedener Figuren zusammengesetzt. Ramdohr zweifelt an dem Alter des Ganzen, und hält dafür, der Kopf sehe dem Dante, Form und Stellung des Körpers aber dem Style des Mich. Angelo ähnlich. Er hat nicht unrecht.

Juno ganz vorzüglich und bey längerer Betrachtung immer mehr gefallend. Schönheit ohne anziehenden Reitz, gebietrische Hohheit ohne holde Weiblichkeit bezeichnen den Charakter einer Juno, wie dieses vortrefflichen Kopfes hier von den gefälligsten Umrissen mit dem echt junonischen Augenpaare (βοῶπις), wie es Homer bezeichnet. Das Haupt schmückt ein Diadem. Das Gewand, welches von der rechten Schulter hinab die linke Brust nachlässig bedeckt, und so über den völligeren Busen ohne Gürtel in geschmeidigen Falten herabfällt, ist ausgezeichnet; das Ganze

hält sich in der Ausführung auf gleicher Höhe von Vortrefflichkeit.

Juno Sospita. (Retterinn der Lanuvier). Bewaffnet, mit einem Ziegenfelle bekleidet. Sie besteht nicht neben jener und ist mehr des Sonderbaren, als ihrer Schönheit wegen zu beachten.

In diesem Saale stand vor 5 Jahren noch, wiewohl nur auf kurze Zeit, der berühmte schlafende Faun aus dem Pallaste Barberini *).

Der Kronprinz von Bayern hatte ihn früher aus diesem Hause gekauft, und als er verpackt und zur Ausfuhr bereit stand, erklärte man ihn plötzlich noch für römisches Eigenthum und stellte ihn in diesem Raume auf. Durch Verwendung ward er zwar bald wieder zurückgegeben, doch die Ausfuhr noch immer verweigert, bis endlich nach langer Zeit auch diese bey der Regierung erwirkt wurde **).

*) Daher kömmt es, daſs Vasi in seinem Itinerario istruttivo di Roma. *Roma* 1816. T. II. einer Aufstellung dieser Statue hier noch gedenkt, die freylich jetzt auf immer aus Rom verschwunden ist.

**) Bekanntlich besteht zwischen dem Papste und den ersten römischen Häusern der Vertrag, ver-

Wir sahen diese Statue nach ihrer Zurückgabe in dem Atelier des Herrn Wagner, k. baierischen Pensionärs in Rom. Ihr Anblick war überraschend. Ein plastisches Gebilde von solcher durchaus charakteristischen Wahrheit, wird man nur selten finden.

Der Gott hat sich im Trunke etwas übernommen, so scheint es; das Uebermaafs belästiget ihn, er fühlt sich nicht behaglich in seinem Schlafe, und gebe gern von sich, was er des Guten zuviel gethan. Diefs ist mit allen der Fauns-Natur eigenthümlichen Zügen so wahr und treffend, ja bis zur individuellen Schönheit der Züge des Kopfes gegeben, dafs man erstaunt davor steht. Blickt ihr ihn länger an, so glaubt ihr durch den offenen Mund ihn schnarchen zu hören. Die Lage des rechten Arms ist ganz vortrefflich gedacht und charakteristisch bezeichnend den unruhigen Schlaf, und so der ganze Körper.

möge welchem, wenn diese etwas Ausgezeichnetes ihrer Kunstwerke ins Ausland veräussern wollen, dem Papste das erste Recht des Ankaufes darauf zusteht. Dieses Recht war vor der Hand die Ursache der Wegnahme jener Statue, und die Verzichtung darauf der Grund einer späteren Erlaubnifs ihrer Ausfuhr nach Bayern.

Der Gott ist von breitem, robustem Bau der Glieder, und in dieser Beziehung sind Oberleib und Rücken ein Meisterstück der Plastik, mit der Lage und den Bewegungen aller Muskeln richtig und kräftig weich aus dem rohen Marmorblocke hervorgehauen.

Da schon vor einiger Zeit diese Statue (der barberinische Faun genannt) wohl erhalten in München angekommen ist, so sehen wir jetzt ihrer Aufstellung in der neuen Clyptothek des Kronprinzen von Bayern mit Ungeduld entgegen.

Mehrere der kolossalen Köpfe sind von ausgezeichneter Schönheit. — Zuerst die beyden Termen, links und rechts beym Eingange. Man hat aus den beyden Köpfen die Bildnisse der Musen der Tragödie und Komödie gemacht. Der zur Rechten, mit Weinlaub bekränzt, ist so herrlich, daſs er keinem der beſsten Köpfe aus dem Alterthume nachsteht. Fast unversehrt erhalten, an Schönheit der Form, Charakter und Weiche der Behandlung unschätzbar. Sein Gegenstück hält nicht dagegen aus, er ist gut, ohne ausgezeichnet zu seyn.

Die beyden Jupiters-Köpfe aus weissem Marmor sind von wesentlicher Schönheit und ausgezeichnet beyde; doch vorzüglicher

der eine, ich meine den des Jupiters Serapis mit der Hauptbinde, worin ehemahls Strahlen eingelassen waren. Hinsichtlich der schönen Ausführung vortrefflich.

Die Büste der älteren Faustina, des frommen Antonins Gemahlinn. Sprechend wahr, von der lebendigsten Individualität, unvergleichlich.

Hadrians Büste, in dessen Mausoläum aufgefunden.

Terme mit kolossalem Kopfe des Neptun oder Ocean; so deutet ihn wenigstens, mit den übrigen Attributen, die edle Gröſse im Ausdruck.

Kaiser Claudius. Kolossale Büste, von weicher Behandlung.

Kolossale Köpfe der Plotina und Giulia pia und des Pertinax, letzterer ausdrucksvoll.

Saal a Croce greca.

Die Thüre dieses Saales ist vielleicht die gröſste und prächtigste, die man kennt, 26 Palmen hoch und 13 breit im Lichte. Die Pfosten sind von orientalischem Granit, und von derselben Masse die groſse Säulenstürze, worauf zwey ägyptische Idole aus rothem Granit, in griechischem Style ausgeführt, stehen, und dem Architrav über der Thüre zu Cariatiden dienen. Kolossal, von entsprechendem Charakter.

Unter andern sieht man hier noch folgende Statuen: des Lucius Verus, gegen über eine Muse, aus dem Theater zu Otricoli.

Eine Wiederhohlung der gnidischen Venus des Praxiteles.

Die Muse Erato, vielleicht eher ein Apollo; das bekränzte Haupt und der von beyden Achseln herabfallende Mantel erinnern zu auffallend an die Aehnlichkeit mit dem früher bezeichneten Apollo Musagetes, im Saale der Musen. Jener trägt noch eine Binde

um das Haupt und das Haar fällt zu beyden Seiten über die Brust herab.

Die Muse Euterpe, sitzend, eine Flöte in der Rechten, mittelmäſsig. Aus dem Theater zu Otricoli.

Eine männliche Figur, stehend, mit verschleiertem Haupte und der Toga.

Eine weibliche Figur, verschleiert, vielleicht eine Priesterinn.

Ausser dem befinden sich noch an diesem Orte zwey ägyptische Statuen, die eine aus rothem und die andere aus schwarzem Granit; sieben zum Theil kolossale ägyptische Sphinxe von Marmor und rothem Granit.

Der Bewunderung werth sind endlich die zwey groſsen Urnen aus Porphyr mit darauf gehauenen Basreliefs. Sie wurden in den Mausoleen der h. Constanza und Helena gefunden, und sollen einst ihre Asche bewahrt haben.

Haupt - Treppe des Museums.

In welchem Pallaste der Welt fände sich wohl eine Treppe, die sich mit dieser messen könnte? Das schöne Verhältniſs zu den Räumen, worin sie sich befindet, die hohe Simplicität ihrer Construktion, die würdevollen Umgebungen, die Majestät der sich erhebenden Marmor - Stufen auf 22 Säulen, theils rothen, theils schwarz und weiſs gekörnten orientalischen Granites gewähren einen unbeschreiblich überraschenden Anblick. Sie ist dreyfach getheilt. Mittelst der Haupttreppe gelangt man zur Vatikanischen Bibliothek, die zu beyden Seiten, führen in die oberen Gallerien und zunächst in die

Camera della Biga,

so benannt von dem antiken zweyräderigen Wagen aus Marmor, der in der Mitte dieses Gemaches aufgestellt ist, das im Inneren eine Rotunde mit 8 kannelierten Säulen von weissem Marmor bildet.

Man sieht hier die Statuen des Perseus und Sardanapalis mit des letzteren Nahmen auf dem Saume des übergeschlagenen Mantels. Ein gutmüthiges Gesicht mit langem Barte. Ein Theil der Haupthaare fällt in gewundenen Locken über die Schultern herab. Die Lage des Mantels über den verdeckten Arm ist, so wie das Gewand überhaupt in seiner Anordnung und Vollendung vortrefflich.

Die Statue des Bachus, ein Werk von vielem Verdienste.

Ein Krieger, den rechten Fuſs auf einen Helm gestellt. Nach einer Büste im Saale der Musen zu urtheilen, vielleicht ein Alcibiades.

Ein opfernder Priester mit schönem Gewande.

Ein nackter Apollo mit der Leyer. Dann die Statuen des Tiberius und Augustus, beyde mit der Toga.

Zwey Figuren, sogenannte Discoboli; ein circensischer Fuhrmann und ein Apollo saurottono. Er lehnt die Linke an einen Baumstamm mit der Eidechse, in der Rechten hält er einen Griffel, beyde sind Ergänzung, so wie die Beine. Kopf und Leib sind weibisch, ohne Auszeichnung.

Die Gallerie der Candelaber.

Sie ist durch sieben Bogen, jeder auf zwey Marmorsäulen ruhend, in eben so viele Räume getheilt, und enthält eine unzählige Menge egyptischer Statuen, Säulen Schalen, Vasen und Candelaber; ein nie gesehener Reichthum! Die letzteren hinsichtlich der Schönheit der Formen, der leicht und gefällig gearbeiteten Zierathen und der zugleich im etrurischen Style (ein seltener Contrast) ausgeführten Figuren besonderer Aufmerksamkeit werth.

Wir schliessen hiermit unsere Betrachtung der Antiken dieses Pallastes wohl wissend, dafs man hier vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht, und darum gar Manches des Ausgezeichneten und Vortrefflichen, wenn auch nicht übersehen, doch zuletzt den Standort vergessen mufs, wo man es gesehen. So erinnern wir uns allerdings noch mancher beachtungswerther Statuen in diesem Pallaste, einer Ceres unter andern, einer Sabina, eines Genius, der stehend schläft und noch

eines andern, nur die Hälfte vom Ganzen, ein Bruchstück, aber ein ganz vortreffliches; einer Muse Urania, sitzend; einer geflügelten Victoria; eines Kindes mit einem Beutel etc.; dann der ausgezeichneten Büsten eines Pyrrhus, einer Isis, eines lachenden Fauns und eines Merkurs; der schönen Terme eines gehörnten Bachus und anderer, aber wo?

Die Zahl von Statuen und Büsten mittelmäſsigen Werthes, von Basreliefs, Sarcophagen, Gefässen, antiken Bruchstücken von Säulen und Säulen-Stürzen, von jeder Art der seltensten und kostbarsten Marmore, woraus sie gebildet, wer könnte sie alle umständlich anführen! Der Blick verliert sich im Unerfaſslichen, und die Hand versagt den Dienst das aufzuzeichnen, wovon das Auge übersättiget ist.

Wir kehren jetzt wieder zu der früher abgebrochenen Betrachtung der Gemählde dieses Pallastes zurück. Wie er das Höchste in den Werken der Sculptur, so verschlieſst er auch das Trefflichste in den Gebilden der Mahlerey.

Hier zeigt sich Raphael in seiner ganzen unerreichten Gröſse, nach der Universalität seines Genies, in der schönsten und höch-

sten Blüthe seiner Kunst. Raphael lebte aber auch in der glücklichsten Periode seines Wirkungskreises. Wo hat sich noch ein Julius II., ein Leo X. hervorgethan, der, gleich diesen Häuptern der Kirche, die Kunst seiner Zeit im Groſsen so kräftig aus sich selbst zu wecken und zu fördern bemüht war? Man sage nicht Eitelkeit und Prachtliebe hatte sie dazu vermocht. Sey es auch, daſs diese menschliche Schwachheiten da und dort mitwirkten, sie erzielten doch immer das Gute. Aber gerade hier, wo das Höchste der Kunst zur Reife kam, war es gewiſs nicht Eitelkeit. Julius wuſste wohl das Gute vom Besseren und dieses vom Beſsten zu unterscheiden. Er erkannte das umfassende Genie Raphaels, und wuſste es zu würdigen. Schon war das Werk begonnen, die Säle des Vatikans mit Fresken zu schmücken; Vieles davon war schon zu Ende gebracht von Pietro da Francesco, Luca da Cartona und Bramantino da Milano. Pietro della Gatta hatte eben Hand an die ihm aufgetragenen Arbeiten gelegt, als Raphael mit in Concurrenz trat, und in der Camera di Segnatura sein groſses Gemählde, bekannt unter dem Nahmen Disputa (der Streit über das Sacrament der Eucharistie) in Fresco ausführte. Die Vollen-

dung entsprach den Erwartungen des Papstes so sehr, daſs auf seinen Befehl alle übrigen Wandgemählde wieder herabgeworfen und durch Raphaels Hand ersetzt werden muſsten; selbst den trefflichen Sodoma traf dieses Schicksal, nur Perugino der Lehrer durfte Platz behaupten unter den Werken des Schülers, und zwar aus Achtung für ihn. Ein schöner Zug in Raphaels Charakter.

So wuſste der groſse Medicäer gar trefflich das Gute vom Beſsten zu unterscheiden, und was er hier gethan, that er auch wohl nur des Beſsten wegen. Gleiche Gesinnung theilte Leo, sein Nachfolger mit ihm, unter welchem Raphael dieselbe Ehre und Auszeichnung genoſs.

Daſs wir ohne dieses glückliche Ereigniſs Raphaels Genie vielleicht nie so umfassend kennen gelernt, ja daſs es sich selbst bey dessen leider so kurzer Lebensdauer wohl nie so schnell und auf den uns bekannten höchsten Grad der Kunst ausgebildet haben würde, möchten wir kaum mehr bezweifeln.

Die verschiedenartigsten Aufgaben, wüthender Kampf (in der Schlacht des Constantin), Scenen des Schreckens (im Attila und der Bolzener Messe), besonders aber jene personifizierten Darstellungen der abstraktesten

Begriffe (in der Disputa und der Schule von Athen), der übrigen Darstellungen des Parnasses und der vielen einzelnen allegorischen Figuren von Tugenden und Wissenschaften nicht zu gedenken; diese verschiedenartigsten Aufgaben, sage ich, mufsten nicht nur sein Denken nach allen Seiten hin wecken; seinen Erfindungsgeist im ganzen Umfange anregen und beschäftigen; zum Erwerbe neuer Erfahrungen und psychologischer Kenntnisse nöthigen; kurz ihn selbst in die eigenen fast unergründlichen Tiefen seiner Seele blicken lassen, damit er überall consequent verfahre, seinen Ideen Mannigfaltigkeit und dieser dann wieder Einheit und Ordnung gebe; um jetzt allen den weit höheren Forderungen an Disposition des Ganzen und Gruppierung der einzelnen Theile immer mehr zu entsprechen.

Nicht genug. Wenn auch Raphael immer grofs im Ausdrucke gewesen, und der gröfste der römischen Schule; so war doch hier wieder das unglaublich Mannigfache der zu schildernden Charaktere, der sich oft selbst bekämpfenden Empfindungen mit ihren unendlichen Gradationen im Ausdrucke, eine neue und gewifs eine der schwierigsten Aufgaben für den kaum noch zum Manne gereiften jungen Künstler, die nicht nur eine Seele,

so grofs und reich, so gesund, so blühend, so zart sinnig und tief und kräftig fühlend, wie die seinige gewesen, erforderte; sondern die sich selbst erst in ihre ganze Breite und Tiefe entfalten mufste, um jene Aufgaben so, wie er sie gelöset, lösen zu können. Des Einflusses dabey nicht zu gedenken, den die Ausführung dieser Werke, auf weitere Entwicklung seines Styles, auf Berichtigung und Bereicherung seiner wissenschaftlichen Kenntnisse, auf Zeichnung, Perspective, Färbung, und was des Technischen noch mehr ist, nothwendig haben mufste.

Wir umgehen ferner nicht, dafs Bembo, dieser ausgezeichnete Cardinal und Freund Raphaels, ein Mann von tiefer Gelehrsamkeit, Philosoph und Geschichtforscher — den wir eben darum auch für den Erfinder, wenigstens der wichtigsten und abgezogensten jener Aufgaben halten möchten — den jungen, feurigen Künstler in der Wahl der geschichtlichen Hauptmomente und der nöthigsten Motive ihrer Entwicklung, die nur einen vielseitigen, tief wissenschaftlich gebildeten Denker verrathen, nicht ohne Leitung gelassen haben mag.

Nicht als sollte dadurch Raphaels Verdienst geschmählert werden. Die poetische

wie die mahlerische Erfindung, Charakter und Ausdruck, durch die der Gedanke erst ins Leben und zwar als Eigenthum des Künstlers selbst hervortritt; Anordnung und Vertheilung der Gruppen, bleiben immer Raphaels höchstes, ungetrübtes Verdienst. Es will damit nur bedeutet werden, daſs dem zur Vollendung der Kunst anstrebenden Genie auch auf diesem Wege ein bedeutender Vorschub geleistet wurde, dessen es freylich nur dazu bedurfte, um auf der ihm zu kurz ausgesteckten Bahn die möglich schnellste Entwicklung zu erreichen.

Wo hätte Raphael dazu eine bessere Gelegenheit, einen schicklicheren Ort, und eine gröſsere, theilnehmendere Unterstützung finden können, als hier in Rom und in den Sälen des Vatikans und unter Julius und Leo und Bembo!

So ist es immer ein groſses Glück, wenn das Genie — das echte — nicht durch Ruf bekannte (denn der streift nur über die Oberfläche weg, und ist nur zu oft trügerischer Art), sondern das durch Thaten bewährte, einmahl erkannt wird; und ein noch gröſseres ist es, wenn ihm auch sein rechter Wirkungskreis angewiesen ist, dann erst ist im Hause Alles wohl bestellt. Nicht aller Orten findet

sich's so, und heut zu Tage am seltensten. Die Halbverständigen dringen mit glatter, geschwätziger Aussenseite immer vor, und drängen belohnt und geschützt das wahre Verdienst vollends in die Ecke zurück, wohin es sich aus Bescheidenheit zurück gezogen hat, und — nicht selten auf immer zurück gezogen bleiben muſs.

Wir beginnen nun unsere Betrachtung der Vatikanischen Gemählde zuerst mit jenen im mittleren Bogengange (Cortile, Loggie) der zu den Zimmern des Vatikans führt, und in 52 kleinen Gemählden an der Decke uns die sogenannte Raphaelische Bibel zeigt. Erfindung und Zeichnung gehören dem Raphael; die Ausführung, mit Ausnahme einiger, seinen Schülern, dem Julio Romano, Pierin del Vaga, Pellegrino da Modena, die der Arabesken aber und der Frucht- und Blumengehänge, dem Giovanni Nanni da Udine, ausschliessend an.

Gleich beym Eintritte erblicken wir Gott Vater, wie er das Chaos ordnet. Es ist ein rüstiger Alter, mit vorgestrecktem Oberleib, Arme und Beine gleich anstrengend, bemüht die schwarzgeballten, feuersprühenden Dünste auseinander zu halten, um dem Lichte Platz

zu machen, das er in der nächsten Darstellung darauf in Massen gesammelt, als Sonne und Mond mit flachen Händen an das Firmament gleichsam andrückt. Nichts davon zu sagen, daſs hier schon Michael Angelo's Geist aus der Sixtina gewaltig herüber spuckt, ist durch die poetische Darstellung Raphaels die des alten Moses keineswegs erreicht. „Gott sprach — und es ward Licht," ist doch ganz etwas Anders, und gewiſs die erhabenste Bezeichnung einer Idee von Allmacht, worin mit dem bloſsen Willen schon die volle That gesetzt ist, und jede angestrengte Kraft-Aeuſserung — wie sie nur im Menschen gedacht werden muſs — völlig ausschlieſst. Beym Moses ist nichts, und wird erst; hier aber wird nichts, es ist schon Alles, und doch soll das werden damit bezeichnet seyn. Darum muſs auch diese Darstellung an Wahrheit und Deutlichkeit, wie an richtiger Bezeichnung, hinter jener des Moses weit zurück bleiben, und nicht nur in Raphaels Schilderung, sondern in jeder anderen zeichnenden Kunst. Aus eben diesem Grunde sind auch die beyden folgenden Darstellungen: wie Gott das Wasser vom Trockenen scheidet, und die Thiere erschafft, eben so wenig befriedigend. Es **wird** nichts

mehr, es ist schon wieder Alles fertig. Nur im Schöpfungsakte der Thiere will Raphael dadurch auf die Progression der Handlung hindeuten, daſs er neben fertigen Thieren andere stückweise aus der Erde hervorkriechen läſst, die mit den übrigen Theilen aber nie zum Vorscheine kommen — gewiſs nicht ästhetisch. Hier ist wohl dem Dichter ein weites Feld geöffnet, aber die mosaische Simplicität, Wahrheit und Natur hat noch keiner erreicht, viel weniger übertroffen.

Da, wo das neu geschaffene Leben erst ins Leben übergeht, und in Entschluſs und That sich zeigt, sind Raphaels Gedanken glücklicher. Wir bezeichnen davon folgende:

Die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradiese. Eva voran, sie bedeckt ihre Blöſsen, zur Seite Adam mit verhaltenem Angesichte voll Scham, hinterher der Engel mit dem Schwerte. Die Idee gehört ursprünglich dem Masaccio *). Raphael setzte sie nur in seine flieſsenderen Conturen um, was hätte er auch dem einfach schönen Gedanken noch beyfügen können?

Adam baut die Erde. Eva spinnend, scheint den Zank der beyden Kinder um ei-

*) Dargestellt in der Kirche al Carmine zu Florenz.

nen Apfel zu schlichten. Gedanke und Anordnung echt Raphaelisch. Der Streit der Kleinen sinnig vorbedeutend Kains erbsündliche Anlage zum Brudermord, trefflich.

Noah mit seiner Familie ausser der Arche. Allein gestellt auf den weiten öden Schauplatz der Erde mitten unter den Thieren, schmiegt das schwächere Weib dem Manne, dessen schützender Kraft vertrauend, sich an. Wie wahr gefühlt! Eine herrliche Gruppe.

Gott verheisset dem Abraham. Wir erwähnen dieser Darstellung nur wegen des schönen Gedankens aus der Sixtina, den Gott Vater auf Engeln schwebend vorzustellen.

Dem Abraham erscheinen zwey Engel.

Raphaels Engel sind schon einheimischer unter den Menschen, viel verständig und gewandt im Umgange mit ihnen; süſse, holde Jünglingsgestalten. Wie schlank und zierlich sie da stehen, mit den leicht bewegten Gewändern, allerliebst.

Loth flieht mit seiner Familie aus Sodoma, die brennende Stadt im Hintergrunde. Schüchternen Sinnes wandeln die beyden Töchter dem alten Vater zur Seite, ihnen folgt die Mutter; getrieben von Neu-

gierde schaut sie nach der lodernden Flamme zurück. Schön.

Isaak und Rebecca, so wird diese Darstellung angegeben, in die wir uns nicht recht finden können. Es sind zwey Verliebte. Beyder Umarmung, mit dem bis über das Knie aufgeschürzten linken Beine der Rebecca über den rechten Schenkel des Isaak hingebogen, nicht die anständigste.

Jakob bey Rahel am Brunnen. Ihr Anblick setzt ihn in freudige Ueberraschung. Die Stellung der beyden Mädchen gegenüber, ihr Blick nach ihm, voll Unbefangenheit, herrlich.

Jakob kehrt zu seinem Vater zurück. Artige Gruppen von Weibern mit ihren Kindern auf Kameelen.

Joseph erzählt seinen Brüdern den Traum. Hier hat wohl Poussin den Typus zu seinen Kompositionen gefunden. Die Gruppierung ist meisterhaft.

Joseph unter den ismaelitischen Kaufleuten. Die zarte, jugendliche Gestalt unter den bärtigen Männern, seine mit Kummer erfüllte Seele, rührend; die Anordnung wahr, aus der Natur genommen.

Joseph deutet Pharao den Traum. Die höhere Kraft und Zuversicht in Josephs

Haltung mit dem sinnenden Ernst des Pharao und dem sich entwickelnden Glauben an Josephs Worte sind einzig.

Moses Rettung. Aller Blicke sind auf den freundlichen Knaben im Binsenkörblein gerichtet. Am gerührtesten steht die Königstochter. Ihr zur Seite vier Begleiterinnen, gar lieblich vorgebeugt und gesenkt die Köpfchen recht theilnehmend, eine freundliche Scene.

Moses Wassererweckung aus dem Felsen. Erwartung, Staunen und flehentliches Bitten wechseln unter seinen Begleitern würdig ab. Die Anordnung ist schön. Gott Vater über dem Wasserstrahle, ganz entbehrlich, thut dem Ansehen Moses Abbruch; daſs seine Wunderkraft von oben komme, weiſs man ohnehin.

Die Anbethung des goldenen Kalbes. In wohlgeordneten Reihen steht und kniet das Volk um den Götzen. Die Mutter mit dem Kinde, das bittend die gefalteten Händchen darnach ausstreckt, ist ein guter Gedanke.

Moses übergibt den Israeliten die Gesetztafeln. Moses ein würdiger Repräsentant. In schönen Bewegungen gruppiert sich das Volk vor seiner majestätischen

Gegenwart mit mannigfach motiviertem Ausdruck.

Josua gebiethet der Sonne zu stehen. Ein heisser Kampf. Die Männer im Vorgrunde mit vorgehaltenen Schildern, und ihre auf sie eindringenden Feinde wohl charakterisiert, tüchtig gezeichnet.

Josua und Eleazar verloosen die Herrschaft der Erde unter die Israeliten. Eine treffliche Komposition, durch und durch ernst, vom strengsten Charakter jeder Ausdruck.

Salomons Urtheil. In allen Theilen gut motiviert.

Die 3 Könige. Joseph zur Linken des Bildes, eine von Demuth innig durchdrungene Seele. Vom ersten Könige rechts, der des Kindes Fuſs hält, baut sich die Gruppe so fort immer höher, reicher und verschlungener in ihren Theilen, mit mannigfachem Wechsel im Ausdruck der Gefühle; gar schön und verständig.

Die Taufe Christi. Mit zu den schönsten Theilen der Anordnung gehören die Engel, vor allen der kniende im Vorgrund, er ist die Demuth selbst.

Wie viel auch und welche von diesen Gemählden dem Pinsel Raphaels zugeschrie-

ben werden, es besteht wenigstens der Gott Vater, der das Chaos ordnet, als gewiſs von seiner Hand und zwar durchaus. Raphael scheint ein besonderes Gewicht darauf gelegt zu haben. Und doch sagt er viel zu wenig — oder auch — wenn man will, viel zu Viel. Aber die Anordnung trägt nicht den früheren, ursprünglichen Charakter dieses Meisters. Es hat des gewaltigeren Florentiners Geist in Form und Bewegung sich damit vermischt. Ob und in wie ferne zum Vortheile, wird sich später zeigen.

Auf die übrigen Gemählde dieser Corridore wenden wir Dante's bekannten Vers an:

Non ragionam' di lor', ma quarda e passa.

Saal des Constantin.

Dieser Saal hat seine Benennung von den vier Wandgemählden darin, in welcher vier der wichtigsten Momente aus Constantins Leben geschildert sind. Zuerst die Schlacht Constantins wider den Maxentius. Die Anordnung zerfällt in 3 Theile. Zur Linken vom Standpunkte der Betrachtung aus, ist die Schlacht in vollem Gange; ein entsetz-

lich furchtbar Gewühl! Ein Streiten auf Leben und Tod. Mann gegen Mann, und Reiter gegen Männer zu Fuſs im wüthendsten Kampf und Gegenkampf. Im Sieger Muth, im Besiegten Angst und Verzweiflung, führen beyde Stoſs und Hieb oder wehren sich deren mit ehernem Schilde. Vom Rosse hernieder geworfen und zur Erde hingestreckt, vermag keiner mehr sich zu retten unter der erdrückenden Wuth des über ihn hinwogenden Schlacht-Stromes. Was noch nicht getödtet, wird von der Pferde-Huf zermalmt. — Gegen die Mitte zu hat sich der Sieg schon entschieden. Des Feindes letzte Kraft liegt in seinen Streitern erschlagen zur Erde, und über die Niedergeschmetterten sprengt Constantins schnaubendes Roſs stampfend hinweg. So erscheint er in der Mitte des Bildes leicht kenntlich auf dem mächtigen Thiere, über ihm die himmlischen Bothen zum Siege ihm gesandt. Er hat seine Rechte erhoben um den Tod nach seinem Gegner zu schleudern, auf welchen ihm ein vorgesprengter Reiter hinzeiget. — Maxentius und mehrere seiner fliehenden Krieger machen endlich die Hauptgruppe zur Rechten aus. Er hat durch die Tieber sich zu retten gesucht, als plötzlich sein Pferd scheuend vor der himmlischen

Erscheinung überschlägt. In verzweifelnder Angst hält er mit beyden Armen sich an des Pferdes zurückgeworfenen Nacken. Niemand eilt zu Hülfe, in derselben Noth suchen die Fliehenden auf Schiffen zu entkommen. Sie vergessen in Angst und Verwirrung der eigenen Kampfgenossen, die gleiche Gefahr mit ihnen getheilt, nun auch gleiche Rettung mit ihnen theilen wollen. Umsonst, sie werden unbarmherzig zurückgeworfen. — Im Hintergrunde zieht schon ein Theil des siegenden Heeres über die Brücke Ponte molle (ehedem Pons Milvius).

Raphael hat in diesem einzigen Bilde mehr, als in allen übrigen dieses Pallastes Gelegenheit gehabt, sich als tüchtigen, vielgewandten Zeichner zu bewähren; einmahl des häufig vorkommenden Nackten und dann der schwierigsten Lagen und Stellungen wegen, worin die Glieder oft in den sonderbarsten Wendungen und Verkürzungen sich zeigen. Was man hier und da den Umrissen Hartes und Unrichtiges der Lage der Muskeln vorwerfen zu müssen glaubt, möchten wir lieber auf Rechnung des Schülers setzen, des Julio, der das Ganze nach Raphaels Zeichnung hier in Farbe gesetzt und sich wohl durch seine flüchtige Praktik all diese

Härten und Unrichtigkeiten zu Schulden kommen liefs. Eben so glauben wir auch den Tadel unordentlicher Anhäufung der Figuren ohne ausgezeichnete Gruppen - Absonderung gröfstentheils ihm, dem Mahler, zur Last legen zu müssen, der das Vor- und Rückwärts durch Dunkel und Hell in wohlvertheilten Massen, mit Beyhülfe treffender Abstufung verschiedener Lokaltöne nicht genug bezeichnet hat. Wie hätte er auch dieses mit seiner monotonen, dunkelbraunen Färbung, ohne Mitteltinten, ohne Harmonie, ohne Luftperspektive bewirken können.

Uebrigens verfuhr Raphael hier in der Zeichnung mit grofser Bestimmtheit. Auch seine Pferde sind von breitem, majestätischem Bau, gewaltige Thiere, nicht ohne Spur der Antike.

Aber der Ausdruck übertrifft Alles, was Mannigfaltigkeit und die richtigste Bezeichnung der Charaktere anbelangt. — Ganz herrlich ist der Reiter, der im Angesichte Constantins nach Maxentius hinweiset. Und Maxentius selbst und die sich um Rettung streitenden Soldaten hinter ihm. Dann der, welcher mit mächtigem Lanzenstofs seinen durchbohrten Gegner zur Erde gestreckt, und dieser nach ihm das Schwert gezückt hält. Und

links neben an ein Anderer, der den überwältigten Feind am Kopfe gepackt, wüthend hinabdrückt, indeſs dieser den blanken Dolch ihm entgegen stöſst. — So mahlt sich Schrecken, Wuth, Verzweiflung und Tod auf allen wesentlichen Köpfen. Am rührendsten aber ist die Gruppe links im Vergrunde, wo ein alter Krieger einen jungen getödteten Standartenträger aufhebt. Er hält im Tode noch das heilige Panier in seiner Linken. Vielleicht der Sohn an der Seite des Vaters erschlagen. Ganz vortrefflich!

Von den übrigen 5 Gemählden zeichnen wir die Taufe und Schankung Constantins aus. Beyde hinsichtlich einer guten Anordnung. In der Taufe ist viel individuelles Leben in den Köpfen. In der Schankung herrscht in der Gruppe zur Rechten des Vordergrundes viel Bewegung, aber wenig Aufmerksamkeit auf die Haupthandlung im Mittelgrunde des Bildes. Ein verkrüppelter Bettler begehrt Almosen, und dieſs unterbricht die Ruhe. Das kniende Mädchen, das rückwärts sieht, ist von schlankem Wuchse und hübsch gestellt. Das spielende Kind mit dem Hunde, (etwa eine müſsige Zuthat des Julio Romano?) das wahrscheinlich die beyden vordersten Gruppen verbinden soll, ist

eine sonderbare Idee und hier nicht am rechten Orte.

Beyden Gemählden fehlt die Kraft, vielleicht schon vom Anfange her. Sie sind nach Raphaels Zeichnungen von Francesco Penni, seinem Schüler, ausgeführt; doch wird das letztere auch von Einigen dem Raphael del Colle zugeschrieben.

Die Erscheinung des h. Kreuzes, während der Anrede Constantins an seine Soldaten vor der Schlacht, ist das vierte historische Gemählde in diesem Saale und von Julio Romano mit allen Mängeln seiner Färbung ausgeführt. Man hat auch nicht Ursache mit der mahlerischen Wirkung der Anordnung besonders zufrieden zu seyn. Es zeigt sich in den Gruppen mehr ein Neben- als Hintereinanderstehen der Figuren, Flachheit. — Auch wegen der völlig parallel sich wiederhohlenden Stellung der vier Beine, wie hier an den vordersten um Constantin versammelten Kriegern zu sehen ist, würde man gegen einen Künstler heut zu Tage mit gerechtem Tadel losziehen.

Der Zwerg in der rechten Ecke des Bildes vom Zuschauer aus, ist eine baroke Idee — des Julio vermuthlich. Er gehört hier zum Ganzen, etwa wie nach Horaz der Fisch zur schönen weiblichen Gestalt.

Saal des Heliodor.

Er hat seine Benennung von dem Gemählde der Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel zu Jerusalem, den er plündern wollte. Die Scene geht im Innern desselben vor. Im Hintergrunde, erhöht auf mehreren Stufen, kniet bethend der Hohepriester. Im Vordergrunde Papst Julius II., getragen von seinen Schweitzern zur Rechten vom Bilde aus; um ihn eine Gruppe erschrockener Weiber, die sich unter seinen Schutz geflüchtet; gegenüber Heliodor mit seinen Räubern von Engeln zu Boden geschmettert.

Diefs die Anordnung des Ganzen, das sich in zwey wesentliche Gruppen trennt. Man hat hier zum Vorwurfe machen wollen, dafs die dadurch dem Hohenpriester aufgeopferte grofse Leere des Tempels keine gute Wirkung thue. Wir finden dagegen in dieser Auseinanderhaltung der Gruppen den gröfsten Verstand. Es liegt ganz und gar in der Natur dieser Scene, dafs während des in Anwesen-

heit des Papstes begonnenen Kampfes der Engel mit den Räubern, die erschrockenen Weiber sich plötzlich aus dem Gedränge nach der entgegengesetzten Seite retten, und dort so wahr und dicht um den Papst zusammengedrängt stehen, als möglich. Der Raum zwischen beyden Gruppen ist also durchaus nothwendig leer gehalten, und an eine Aufopferung zu Gunsten des Hohenpriesters, der dadurch bloſs sichtbar gehalten werden soll, gar nicht zu denken. Eben so wollte der Künstler die Wahrheit seiner Anordnung keinem weiteren mahlerischen Effekte aufopfern; er wollte durchaus kein Mittelglied zur Verbindung beyder, zwischen beyde setzen.

Jede Gruppe ist nun wieder, was Anordnung und Ausdruck betrifft, vortrefflich gehalten. Mit edlem Trotze, fest und seines Sieges gewiſs, wirft der himmlische Bothe zu Pferd sich dem Räuber entgegen. Ausdruck und Haltung des Körpers sind unvergleichlich. Zwey seiner luftigen Begleiter hinter ihm her, die züchtigende Ruthe schwingend, in flatternden Gewändern, kaum die Erde berührend, wie es Geistern ziemt, und zürnend, wie Geister zürnen, wenn sie ausgesendet sind, Gottes Ehre zu rächen. Ganz herrlich? Hingeworfen zur Erde liegt He-

lidor vor des gewaltigen Rosses nahem mächtigem Andrang, auf die Linke gestützt, mit der Rechten die starke Lanze erfassend. Umsonst ist jede Gegenwehr, des Pferdes Huf schmettert ihn nieder, will er aufs neue sich erheben. In dieser tödtenden Angst, wie erstarrt vor Entsetzen ist sein Ausdruck tief bezeichnet, edel, mehr flehend als trotzig, völlig aufgegeben. Nicht so seine Begleiter. Tollkühn will der Alte hinter ihm noch zur Wehr sich rüsten. Mit Raub beladen, stumm und ängstlich bekümmert, sucht jeder der Uebrigen sein Heil in der Flucht.

In der Gruppe gegenüber sprechen andere Gefühle. Weiber und Kinder sind von Schrecken ergriffen, Furcht und Neugierde theilt sich in ihren Mienen und Geberden; näher die eine an die andere sich schmiegend in gar zarten, lieblichen Wendungen stehen alle in Masse zusammengedrängt um den mächtigen Schutz der Kirche, zu den Füfsen des Papstes, der, über alle erhoben, mit Seelenruhe und fester Haltung des Körpers den nahen, gewissen Sieg verkündet. — Aber nur ihm ziemt diese Ruhe, nicht den Trabanten. Sie sollten nicht so fühllos da stehen. Schreckt sie auch Heliodor nicht, im unerschütterlichen Vertrauen auf die Macht ihres Schützers; so sollte doch

der Weiber nahe, geängstigte Schaar sie mehr beschäftigen.

Die beyden Figuren, wovon die eine aus Neugier getrieben, sich aufgeschwungen, jetzt die Säule umklammert hält, und die andere es ihr nachthut, sind, wenn man will, unbedeutend; aber gewiſs recht zufällig wahr angebracht, und darum eine glückliche Episode, die allerdings beweiset, wie geschickt Raphael das Zufällige mit dem Nothwendigen zum lebendigsten Ganzen zu verbinden gewuſst hat.

Die Ausführung des Bildes wird dem Raphael selbst zugeschrieben.

Attila, durch eine himmlische Erscheinung bewogen, zieht sich von Roms Mauern zurück.

Das war die Aufgabe zum zweyten Gemählde dieses Saales. Leo, der Heilige, in Begleitung einiger Cardinäle und Priester, nach alter Sitte auf Eseln reitend, macht die Gruppe zur Rechten des Bildes aus. — Gegenüber Attila,

die Geissel Gottes, wie er selbst sich nannte, mit seinem verruchten Heere.

Ueber der Gruppe des Papstes schweben St. Peter und Paul, die Säulen der Kirche, als sichtbar rettende Wirkung des Kreuzes, das Leo eben über die Rotten der Barbaren mit feyerlichem Ernste schlägt. — Dieſs ist die ganze Anordnung.

Attila, ohngefähr in der Mitte des Bildes, ist hinlänglich frey gestellt, um als die Hauptfigur des Ganzen leicht erkannt zu werden. Er sitzt zu Pferd, den Blick nach oben, der Erscheinung zugewandt. Er ist plötzlich überwunden ohne besiegt zu seyn. Aber es ist eine höhere Macht, wider die in wilden Trotz auszuschlagen vergebens ist. Darum entbrennen seine Züge nicht vor glühender Rache. Ein unnennbarer Schauder durchbebt seine Gebeine und treibt ihn unwiderstehlich zur Flucht. Die Zügel sind den Händen entfallen, das Pferd steht ruhig; aber der seitwärts gebogene Oberleib, die beyden rückwärts ausgestreckten Arme deuten auf eigene Flucht, auf schnelle Flucht seines Heeres, wozu er ihm das Zeichen gibt. In dieser Situation ist Attila's Stellung und Ausdruck ganz unvergleichlich. — Jetzt sind Alle, wie von panischem Schrecken ergriffen. Sie sehen die

höhere Erscheinung nicht, aber sie fühlen sich, wie in der Nähe unsichtbarer Geister, bang und unheimlich. Man bläst zum Rückzug, man eilt davon, man sprengt herbey, man raset wie sinnlos durch einander, ein Bild grauser Verwirrung.

Und nun die Ruhe des Papstes dazu als Gegensatz. Sein milder Ernst, seine unerschütterliche Zuversicht auf den verheissenen Beystand; und wie diese auf seine Umgebung übergegangen, Alle erfüllt, vollendet sich das Bild einer ewig unwandelbaren Kirche, auf den Felsen erbaut, gegen den selbst die Pforten der Hölle nichts vermögen.

Dann wieder die Neugierde und das Staunen der roheren Gemüther in den Bedienten, vor allen im Stallmeister, der das Thier am Ziegel hält, wie eigenthümlich und wahr! Ausdruck und Stellung, als bebe er zurück vor dem in die Flucht gescheuchten Könige, sind ganz unvergleichlich.

Endlich die beyden schwebenden Apostel über dem Ganzen. Sie schweben wirklich und wenn auch nicht bedeutend hoch, doch immer so hoch, daſs ihre Gestalten fast jeder, der im Vorgrunde stehenden Figuren an Gröſse gleich, offenbar noch zu groſs sind, und darum etwas schwerfällig erscheinen. Es läſst

sich kein Grund denken, durch den, und je abstracter desto weniger, sich ihre Gröſse rechtfertigen lieſse, da sie der optischen Wahrheit ein für allemahl zuwider ist.

Hinsichtlich des Ausdruckes aber sind sie vortrefflich. Beyde, Paulus voran, bekämpfen den rasenden Gegner mit unwiderstehlicher Geistesmacht, nicht menschlich zürnend, göttlich warnend schweben sie hernieder, mild ernst, drohend, unüberwindlich; die gezückten Schwerter nur Zeichen der Gewalt.

Was die mahlerische Wirkung in der Gruppe Attila's betrifft, so hat man mit Recht den Schimmel im Vorgrunde getadelt. Säſse Attila auf dem Schimmel und ritte dagegen der Krieger im Vorgrunde dessen stattliches Pferd von dunkler Farbe, das Ganze hätte dadurch offenbar mehr Haltung gewonnen. Denn abgesehen davon, daſs selbst die Hauptfigur mehr Hervortritt aus der Masse bekommen hätte; so würde er eben damit den näheren Gegenständen mehr Auseinanderhaltung, den fernern aber mehr Rücktritt verschafft haben. — Durch ein so zufälliges Mittel, das völlig absichtlos und natürlich erscheint, wäre der Künstler immer dem Verdachte der Anwendung eines gesuchten oder bloſs fingierten Effektmittels entgangen.

Das Wunder in der Messe zu Bolzena.

Der Raum zu diesem Gemählde ist durch ein Fenster getheilt, aber glücklich benützt. Ueber dem Fenster ist die Hauptgruppe. Ein Priester, der an die Transsubstantiation nicht glaubt, liest Messe und wird nach der Consecration von blutigen Mahlen der Hostie auf dem Corporale überrascht. Ihm gegenüber kniet bethend Papst Julius II. Hinter ihm, einige Stufen tiefer, stehen vier Geistliche, seine Begleitung. Zu unterst die Trabanten. Den beyden letzteren Gruppen correspondiert gegenüber das Volk in Haufen geordnet.

Der Ausdruck und noch mehr die charakteristische Verschiedenheit seiner Beziehung ist auch hier wieder ausgezeichnet.

Wie betroffen der Priester da steht, wie beschämt vor sich selbst, wie ihn das Wunder erschreckt, an das er nicht geglaubt, wie verlegen er ist! Seht nur sein Gesicht, seine ganze Haltung! Julius gegenüber, er hält

ihn fest ins Auge gefaſst. Ihm ist das Wunder ein natürlich nothwendiges Ereigniſs. So muſste es kommen, sollte im Ungläubigen der Glaube wiederkehren. Julius bleibt in seiner ganzen Fassung, die Hände gefaltet; wohl wäre das Gegentheil ihm unerwartet gewesen. So unerschütterlich fest im Glauben kniet er da.

Anderes geht unten in den Gemüthern der Schweitzer vor. Sie können sich das neue Wunder nicht deuten, Alle sind von Staunen ergriffen. — Und wieder anders ist der Ausdruck im Volke motiviert. Es sieht und staunt und — bethet an, die spähenden Blicke zum Altar gehoben. Nur die unterste Gruppe nimmt keinen Antheil. Sie ist, so wollte es der Raum, der Handlung zu ferne gestellt, im Ausdruck der Empfindung auf sich selbst beschränkt.

Hinsichtlich der Färbung von Raphaels Hand zeichnet sich dieses Bild wesentlich aus. Es ist so warm, blühend, kräftig und harmonisch, wie keines der übrigen.

Der heilige Petrus wird durch einen Engel aus dem Gefängnisse befreyt.

Die Benützung des Raumes, wie bey der vorigen Darstellung. Ueber dem Fenster der Kerker, in welchem Petrus zwischen zwey Soldaten gefesselt, schläft im Augenblicke, wo ihn der Engel aus dem Schlafe weckt. Zur Linken führt ihn der himmlische Bothe über die Stufen herab, mitten durch die zweyte Wache. Zur Rechten die Flucht der übrigen Soldaten. Nur einer davon, der Beherzteste, steigt mit einer Fackel die Stufen hinan, die Befreyung zu hindern.

Petrus im Kerker schläft; es ist der Schlaf des Gerechten. Er ahnet nichts, sein Erwachen kann nur Betäubung seyn. Von himmlischem Glanze umflossen naht sich der Engel, ihn zu wecken; seinen Formen fehlt das Edle, Schlanke, das Raphael sonst diesen zarten Wesen zu geben gewufst. Gefälliger zeigt sich seine Gestalt ausserhalb des Kerkers an

den Stufen, wo Petrus, noch wie von einem Traume betäubt, ihm nur schüchtern folgt. Sehr wahr.

Die Gruppe der Fliehenden auf der andern Seite, und die Schilderung der verschiedenen Situationen ist einzig. Wie der unterste vor Schrecken sich kaum noch zu fassen weifs, und der andere, um Speer und Schild bekümmert, die Treppe ängstlich herabsteigt, und der dritte oben das schlaftrunkene Auge vor der Fackel blendendem Schein mit vorgehaltenem Arme schützt. Das Alles ist völlig aus dem Leben.

Indem nun so von Vorne der Fackelschein die Figuren erleuchtet, und von Hintenher das blasse Mondlicht sie bescheint, tritt Alles wunderbar aus einander und löst vom dunkeln Grund sich ab, einzig täuschend. — Ueberhaupt spielt das Licht in allen Theilen dieses Bildes eine wesentliche Rolle, und gibt R a p h a e l s glückliches Streben nach Helldunkel vor allen am Meisten zu erkennen. Anfänglich bleibt das Gemählde beym einfallenden Lichte durch das darunter befindliche Fenster ohne auffallende Wirkung. Wird es aber geschlossen, dann ist es nicht möglich einen frappanteren Effekt zu sehen, mehr getäuscht und überrascht su seyn.

Man hat übrigens diese Darstellung fehlerhaft finden wollen, weil Raphael hier zwey ganz verschiedene Momente derselben Geschichte zugleich, und zwar den einen neben dem andern, dargestellt hat, wodurch er die Einheit der Handlung aufgehoben *).

Allein, jeder dieser Momente besteht ja schon für sich als ein Ganzes, keiner ist mit dem andern vermischt, daſs er dessen Einheit stören könnte, jeder ist in sich selbst zur Einheit abgeschlossen, jeder macht für sich ein eigenes Bild aus, das eben so gut allein, als hier neben dem anderen bestehen kann; um so mehr, da die eine Scene auf die andere in der Zeit folgt, und so das Fortschreiten der Handlung in zwey verschiedenen aber völlig geschlossenen Darstellungen zu erkennen gibt. Wie kann man sagen, daſs die Einheit der Handlung vernichtet ist?

Aber auch eben so wenig geht die Haupt-

*) „Mais une semblable licence, habituelle aux artistes, qui parurent à la renaissance de la Peinture, est essentiellement vicieuse, parceque'elle détruit, cette précieuse unité, principe du beau dans les Arts etc.“

Landon, Vies et Oeuvres des peintres les plus célèbres etc. Ecole romaine. Vie de Raphaël Sanzio, T. 1. p. 25.

wirkung des Lichtes verloren, durch die Wiederhohlung desselben mittelst des Engels ausser dem Kerker. Im Inneren, wo es völlig geschlossen und concentriert ist, wirkt es nothwendig um so verstärkter und glänzender. Draussen aber wird es durch den Ergufs in den freyen weiten Raum geschwächt; es tritt untergeordnet hervor, gleichsam nur als schwächere Fortsetzung.

Wir sagen nichts davon, dafs der Künstler diesen Raum unmöglich sinnreicher und glücklicher hätte ausfüllen können.

Auch die übrigen Deckengemählde dieses Saales sind von Raphaels Hand.

Camera di Segnatura.

Wir stehen jetzt vor den beyden erlesensten aller Werke Raphaels im Vatikane. Die Aufgaben gehören unstreitig zu den abstraktesten, und die Lösung zu den genialsten von allen.

Die Disputa.

Theologie, Jurisprudenz, Philosophie und Dichtkunst in ihrer Vereinigung darzustellen, diefs war das Thema. Dazu genügte nun die

gewöhnliche Allegorie nicht mehr; jede einzeln nur für sich und am Attribute kenntlich zu charakterisieren reichte nicht zu, eine Aufgabe weit umfassenderen Inhaltes vollständig zu lösen. Sie sollten alle zu einem gemeinsamen Interesse vereinigt und darum handelnd dargestellt werden.

Aber auf welchem Wege konnte das gelingen?

Handlung wurde gefordert, und, nach dem Sinn der Aufgabe, eine rein geistige. Dazu ward nun vor der Hand ein gemeinsames Substrat nothwendig als Basis des gemeinsam geistigen Wirkens. Dieses Wirken selbst aber sollte Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Charaktere entwickeln. Das Substrat mußte also von der Art seyn, daß Meinung und Ansicht davon in Entzweyung sich gegenüber stünden. Endlich sollte die Handlung selbst dem Leben so nah und lebendig, als möglich gestellt werden.

So war jetzt die Aufgabe näher bestimmt; aber zur völligen Lösung fehlten noch die einzelnen Motive, aus welchen endlich die Anordnung selbst hervorging. Sie blieben dem Künstler heimgestellt.

Das hier geforderte Substrat konnte nur ein Dogma, ein allgemeines seyn, das in sei-

nem innersten Wesen den Kampf zwischen Glauben und Wissen, zwischen Idee und Begriff erzeugt und nährt. Damit war also den vier Facultäten das eigentliche Feld ihrer Thätigkeit bestimmt. Und jetzt hing es nur noch von ihrer richtigen Personifizierung ab, mit dem Handeln nicht den Ausdruck allgemeinen Lebens, sondern den Charakter der individuellsten Lebendigkeit zu geben. Dieſs konnten nun bloſse allegorische Figuren nicht leisten. Die Scene muſste also mit Männern besetzt werden, die allgemein bekannt, Ruhm und Auszeichnung in Kunst und Wissenschaft sich erworben hatten.

Man sieht deutlich, wie dieses ursprünglich völlig abgezogene Thema, in seiner historisch poetischen Entwicklung, so detailiert angegeben, und eben dadurch fruchtbar gemacht und lebendig, nur das Werk eines in den Wissenschaften selbst viel erfahrenen, konsequenten Denkers seyn konnte, und daſs wir darum nicht leicht irren; wenn wir den Cardinal Bembo für den Urheber halten, der aus Liebe zu Raphael, seinem Freunde, die Lösung dieser schwierigen Aufgabe so weit vorbereitete, daſs Letzterer nun zur Ausführung schreiten konnte.

Welche eigene Tiefe geistiger Anschau-

ung diese aber in Raphael voraussetzte, welchen Umfang eigener genialer Kraft sie von seiner Seite erforderte, welche Gewandtheit und Kenntniſs in den technischen Theilen, werden wir jetzt sehen.

Die Anordnung zerfällt in zwey Theile, wovon jeder die ganze Breite des Bildes ausfüllt. — Zuerst die Glorie. Christus in der Mitte, zur Rechten Maria, zur Linken Johann der Täufer; über ihnen Gott Vater, zu unterst der h. Geist zwischen vier schwebenden Engeln, die die vier Evangelien tragen. — Zu beyden Seiten ordnen sich, wie im Halbzirkel Propheten, Apostel und Märtyrer, je fünf auf jeder Seite. — Den weiten Himmelsraum füllen Engelsgestalten nach allen Richtungen. Drey der mächtigsten auf jeder Seite umschweben den Vater, und auf geflügelten Engelsköpfchen hebt sich der unterste Wolkensaum, andere blicken da und dort gar sinnig daraus hervor.

Man hat dem Raphael groſses Unrecht gethan, ihn der Eurythmie dieser Anordnung wegen zu tadeln. Er hat offenbar einen weit tieferen Sinn damit verbunden, als seine Kritiker fühlten, die übrigens dagegen auch keine anderen Gründe zu haben scheinen, als die — daſs es ihnen nicht gefällt.

Wir konnten diese Glorie nicht betrachten, ohne uns wirklich wie in eine himmlische Scene versetzt zu denken. Ja, diese ewig waltende Gottheit, gerade in die Mitte gestellt, ist da am rechten Orte. Sie ist der Mittelpunkt alles Seyns und Werdens. Gott Vater zu höchst, denn von ihm ging der Sohn zuerst aus, der mit der geliebten Mutter und dem Johannes zur Seite — den beyden Vertrautesten mit seiner irdischen Abkunft und höheren Würde — durch sie seine doppelte Natur zu erkennen gibt. Zuunterst der h. Geist, denn er geht ja von Beyden aus, und von Beyden ist seine persönliche Offenbarung in der Zeit die letzte.

Nur einige der ältesten und würdigsten Zeugen sitzen um die Gottheit, wie ausfliessende Strahlen um den Mittelpunkt, still und ernst und ehrfürchtig, wie sich's ziemt vor der unendlichen Majestät, in weit gesprengter Bogenlinie. Recht so, sie sollen ja die Unendlichkeit umspannen, wifst ihr ein bedeutungsvolleres Bild dafür?

Und was ist ihr Seyn hier oben? Es ist Genufs der Seligkeit, ewiger Friede, Ordnung und Eintracht. Was sie hierunten geglaubt, was sie gehofft, um was sie gekämpft, um was sie gelitten, defs freuen sich jetzt Alle in ewiger Anschauung, im ruhigen un-

gestörten Besitze. Es ist vollbracht und alles Irdische aufgegeben. Jeder Zweifel ist gelöset, aller Streit beendet. Darum sitzen sie völlig eins mit sich und allen Welten, in tiefer Ruhe gehalten, im durchgängigen Gleichgewichte ihres Seyns, in Gott aufgelöst, ein nie verhallendes Echo himmlischer Harmonien.

Dieſs ist die Glorie hier im Bilde Raphaels, und wahrhaftig, sie dünkt uns so als Glorie erschöpft. Oder wollt ihr lieber Klumpen von Heiligen, über und über gehäuft und gedrängt und in Unordnung durch einander gewirrt — wie in der Sixtina — in künstlich ersonnenen Stellungen, mit breitthuender Geberde, ein Gaukelspiel für das Auge? So mag sich wohl das Irdische gestalten im wilden Treiben der Leidenschaft, aber Gottes Majestät nicht, und was sie nah und fern umgibt. — O, zieht leise vorüber mit euerem Tadel ihr Verständigen, an dieser Glorie! Was ihr daran anders wünscht, möchte leicht das Hohe und Heilige zum Alltäglichen entstellen.

Christus zeigt die Wunden seiner Hände, damit bedeutend den Versöhnungstod und die Liebe, die sich selbst zur Speise gegeben. In dieser Stellung und wie sich dabey das Haupt seitwärts neigt, ist er ein Bild unendlicher

Milde und Begnadigung, unbeschreiblich. Die Mutter zur Rechten, noch immer die zarte Jungfrau, voll Demuth und Ergebung.

Die schwebenden Engel zu beyden Seiten, wahre himmlische Gebilde. An Schönheit der Form und Grazie herrlich! So schlank und hold! Wie die Luft mit dem Aether-Gewande spielt! Wunderschön.

Wir betrachten jetzt die unteren Gruppen.

Der Vorwurf des Streites, die Eucharistie, steht in einem goldenen Schaugefäſse (Monstranze) auf dem Altar in der Mitte. Zu beyden Seiten ordnen sich die Gruppen in die Länge und über drey Stufen herab. Rechts vom Bilde aus und dem Altare zunächst sitzen Hyeronimus und Gregor, die Heiligen. Gregor sieht nach der Glorie. Es ist Ueberzeugung, womit er den Blick zur Quelle der Wahrheit erhebt. Aber nichts gleicht dem tiefsinnigen Hyeronimus. Wie gewaltig er das Buch mit beyden Händen erfaſst, und auf beyde Knie gestützt hält! So fest und sicher, wie die Wahrheit selbst, die er jetzt mit durchdringendem Ernst überlegt. Sehet nur diesen Blick, kann er noch tiefer dringen? Wie sich die Augenbraune hervor schieben und dazwischen die gefurchte Stirne. Und das Pfäffchen gleich daneben, hart am Altare, die Hände

faltend, welch ein unvergleichlicher Contrast. Er ist der Lehre gläubig zugethan, das kindlichste Gemüth, lauter und unbefangen, kein Zweifel trübt seine fromme Seele. Er ist rührend. — Die beyden stehenden Bischöfe hinter dieser Gruppe sind verschlossene Mönche. Ist's heimlicher Zweifel, ist's Gleichgültigkeit gegen die Untersuchung, was sie so ruhig sinnend, den tiefer angeregten Geistes-Bewegungen der übrigen entgegensetzt? Sie scheinen den Ausgang geduldig abzuwarten. — Aber von Wifsbegierde entbrannt sind die beyden Jünglinge voran. Man kann doch die heisse Sehnsucht nach höherer Wahrheit nicht lebendiger schildern. Wie sie horchend da liegen, den ängstlich spähenden Blick nach den beyden Lehrern Gregor und Hyeronimus hingewendet! Wie der Mund sich öffnet, als könnte das Ohr nicht Alles vernehmen, und die Hände sich bedeutend heben, als wollten sie mit beyden die Wahrheit erfassen! Unbeschreiblich.

Die unterste und letzte Gruppe auf dieser Seite ist voll der sinnigsten Bedeutung. Bramante hält eben eine wichtige Stelle aufgeschlagen, und ist im Begriffe, sie einem Jünglinge zu deuten. Er gibt ihm wenig Gehör, und wendet sich der Entscheidung der Väter

zu. Die sichtbar fortschreitende Bewegung dieser schönen, schlanken Gestalt ist ganz vortrefflich. Noch ist eine andere Figur hinter Bramante wohl zu beachten. Sie ist schon hinweg geeilt, und wirft nur noch einen flüchtigen Blick zurück auf die von Bramante aufgeschlagene Stelle, um sich dann vollends der vordern Gruppe anzuschliessen. Höchst wahr und interessant. Bramante selbst ist ein herrliches Charakterbild der lebendigsten Individualität, sprechend.

Dem Altare zunächst auf der andern Seite befinden sich Scotus und Ambrosius der Mayländer Bischof, er ist mit sich eins geworden, und erhebt gläubig den frommen Blick zum Himmel. Neben ihm der h. Augustin, ein ehrwürdiger Alter von fester, sicherer Haltung. Die völlige Ueberzeugung womit er etwa die Worte: „Niemand genieſst dieses „Fleisch, er habe denn zuvor angebethet. „Und nicht nur sündigen wir nicht, wenn wir „anbethen, sondern wir sündigen, wenn wir „nicht anbethen,“ als das Resultat seines Forschens dem zu seinen Füssen sitzenden Schreiber gelassen in die Feder dictiert, ist einzig, und so bis zur Täuschung wahr die sorgliche Behendigkeit des Schreibers. Eine ausgezeichnete Gruppe! Hinter ihr stehen St. The-

mas der Aquiner, und Anaclet der Papst und Innocenz III.; zwischen beyden der heilige Bonaventura. Sein Geist allein weilet noch in forschender Betrachtung. Wie du so groſs und herrlich da stehst im einfachen Gewande, das Haupt mit dem Cardinalshute bedeckt, du ruhig forschender, edler Bonaventura! Wie dein christlich philosophischer Geist sich so tief und mächtig hinabsenkt in der Geheimnisse dunkelste Schachten und dein scharfes durchdringendes Auge den todten Buchstaben gefesselt hält, bis dein Geist, der von oben ist, ihm Leben und Bedeutung gibt. Du und Augustin sind mir die tüchtigsten von Allen.

Weiterhin zeigen sich auch Dante und Savanarola, doch untergeordnet, aber ernst und besonnen. Dante fühlt das Unbegreifliche, doch leicht erfaſst er es im Aufschwung frommer Phantasie.

Wie die Figuren zusammengebracht sind auf drey Stufen, neben und hinter einander in langen Reihen geordnet zu beyden Seiten des Altars; hier gedrängter, dort weiter auseinander gehalten, bald höher, bald niederer gestellt die eine zur andern, und wieder alle zum Ganzen verschiedener Gruppen; dazu noch das Spiel der Linien in den Lagen und Wen-

dungen der Köpfe und Glieder: Das ist euch Alles so fein gefühlt, so wohl und tief überlegt und doch dabey so zufällig wahr vor Augen gestellt, daſs das Reitzende und Gefällige davon nicht beschrieben werden kann. Man muſs es sehen, oder eigentlich fühlen; denn sehen und fühlen sind hier wesentlich zweyerley.

Ausdruck und Charakter stehen am Höchsten. Alles regt und bewegt sich nach Mannigfaltigkeit der Empfindung in tiefer Ehrfurcht, und ist groſs, edel und würdevoll gehalten, und je näher dem Sacramente, desto mehr. Die Gruppen der Väter mit dem Eigenthümlichen ihrer Züge, wie aus dem Leben, sind das Würdigste, was man sehen kann.

Die Umrisse sind mit bewunderungswürdiger Strenge und Sicherheit gezeichnet; Leben und Charakter im Runden, besonders in den Köpfen mit einer Bestimmtheit und anatomischen Kenntniſs so fein gefühlt und richtig modelliert, daſs man es nur mit Staunen betrachten kann. Sie haben das Alles Trockenheit genannt!? Die Gruppen, und das Vor und Zurück, sind mehr durch Gewandtheit in der Linienperspektive, als durch glücklich ersonnenes Hell und Dunkel wirksam ausein-

ander gehalten. Die Gewänder sind von einfachem, grofsem Style.

Wessen Auge sich aber neben diesen Vorzügen zugleich noch am Farbenprunke ergötzen will, der findet seine Rechnung nicht. Man forsche nur nach dem Höchsten. Denn wie auch die Farben verblichen sind und erstorben aller Glanz und jede Frische an den Gestalten, es ist die Zeit darüber hingezogen und hat der Hülle Farbenglut mit raschem Flügelschlag abgekühlt. Aber das Leben selbst hat sie nicht berührt, das Unsterbliche nicht getödtet. Wie frisch aufgetaucht aus des Geistes unergründlichen Tiefen, stehen sie noch die wundersinnenden Gestalten; wie brennende Funken eines zersprühten Geistes, und doch zusammen lodernd zu einer Flamme; jede für sich belebt, und belebend eine die andere in geistiger Umarmung, auf dafs ein Ganzes aus der Idee — eine Welt — zur Welt sich gebähre, den grofsen Tag einer zweyten Schöpfung jubelnd zu verkünden.

Die Schule von Athen.

So nennt man das Gemählde auf der Wand gegen über. Seine Aufgabe ist so abstrakt, wie die des vorigen Bildes. Dort waren es zunächst die berühmten Theologen, hier dagegen sind es die ausgezeichnetsten Philosophen des Alterthums, die handelnd eingeführt sind. Es gehörte viel Scharfsinn und eine geniale Fruchtbarkeit des Geistes, wie sie Raphael eigen war, dazu; zwey so nah verwandte Aufgaben, in ihren feinsten, geistigsten Motiven aufzufassen, um jede in ihrer Eigenthümlichkeit, und, bey so naher Berührung, zugleich wieder in der spezifischen Verschiedenheit der einen von der andern, glücklich darzustellen. Es gelang vollkommen.

In der Mitte einer weiten Halle und auf Stufen erhöht stehen Plato und Aristoteles. Beyde sind nach den verschiedenen Principien ihrer Philosophie, im Ausdruck der Bewegung vortrefflich charakterisiert. Plato, der Dichter unter den Philosophen, der Stifter des Idealismus, zur Rechten, zeigt nach oben, auf das All-Eins, die Quelle alles Seyns

und Lebens, aus der Alles kommt, und dahin Alles zurückkehrt in die Einheit — Gott. Aristoteles ihm zur Seite, scheint sich in der Ideenwelt nicht heimlich zu finden, und ruht lieber auf breiter Basis der Erde; dahin deutet seine Bewegung.

Die Gruppe zu seiner Linken ist von der sinnigsten Anordnung. Der mächtige Bembo voran, eine herrliche, würdevolle Gestalt, die übrigen Köpfe fast in gleicher Höhe mit dem seinigen gestellt; aber wie zart gewendet und in einander geschoben neben einander! Keine Stellung wiederhohlt sich; überall ist durch andere Form dem Gleichmaaſse vorgebeugt. — Ihr Ausdruck verräth, daſs sie dem Aristoteles von Herzen zugethan sind, die Aufmerksamkeit und Liebe, womit sie seine Rede vernehmen, ist überraschend.

Die Gruppe zur Rechten des Plato theilt mit jener in Anordnung und Ausdruck gleiche Vortrefflichkeit. Aber dem schwärmerischen Fluge seiner Phantasie vermögen sie nicht zu folgen. Seiner Worte tiefer, unbegreiflicher Sinn versetzt sie alle in ernstes Nachdenken. Der Jüngling zuvörderst mit dem vorgeneigten Kopfe ist in dieser Situation unübertrefflich wahr charakterisiert, seine ganze Haltung der Natur abgeborgt.

Weiter zur Rechten vom Bilde aus steht Socrates, kenntlich an der Individualität seiner Gesichtsbildung. Die einfache, schlichte Haltung seines Körpers, die Bewegung seiner Hände geben nur zu deutlich die Popularität dieses Philosophen und seiner Lehre zu erkennen. Der Jüngling in Heldenrüstung, an den er zunächst seinen Vortrag richtet, soll Alcibiades seyn. Stilles Nachdenken zeichnet diese edle Gestalt vor den übrigen aus. Aber die kleine, ältliche Figur mit der Mütze neben ihm, die den Philosophen nur so mit schiefem Blicke betrachtet, ist ein Wesen voll Selbstgenügsamkeit, voll Trotz auf eigenes Wissen, dem es weniger um Belehrung als um Bekrittlung der Lehre des Meisters zu thun ist. Ein glücklicher Contrast.

Eine schöne Gruppe bildet Pythagoras mit seiner Umgebung, zu unterst im Vorgrunde. Pythagoras nennt man den Alten mit der Glatze, der mit vieler Emsigkeit die Resultate seines Forschens nieder schreibt, während ein Jüngling zur Rechten einem zurückstehenden morgenländischen Mistiker die pythagoreischen Musikzeichen auf einer Tafel wie verstohlen zeigt. Aber wahreres läſst sich nichts darstellen, als der Alte zur Rechten des Philosophen. Wie sorgfältig bemüht er

den Kopf nach der Seite hervorstreckt und begierig nach der Feder des Lehrers hinschaut, damit im Nachschreiben ihm ja nichts entgehe. Sprechend!

Die Figur vor dieser Gruppe, die den Meister auf eine Stelle in dem von ihr aufgeschlagenen Buche aufmerksam macht, ist, was Anordnung und Bewegung betrifft, eine der schönsten.

Aber was soll der Jüngling rückwärts neben ihm bedeuten, mitten unter den Lehrern und Lernbegierigen? Er sieht euch fest ins Angesicht, und das ist Alles, was er hier thut. Es soll der Herzog von Urbino seyn, ein Freund der Wissenschaften, also ein Compliment, mehr kann's nicht bedeuten wollen. Hier aber am unrechten Orte angebracht.

Epiktet heifst die sitzende Figur auf der untersten Stufe. Um ihn geht nichts vor, aber desto mehr in ihm. Die vernachlässigte Stellung, in der er da sitzt, den Kopf an die linke Hand gelehnt, den zurückgezogenen Blick zur Erde gesenkt, in ruhige, stille Betrachtung versunken, ein Bild der tiefsten Abstraction.

Wie verschieden von ihm sich Diogenes ausnimmt! Neben ihm aber einige Stufen höher. Die Glieder breit und gemächlich hin-

gestreckt, verrathen den Sonderling. Ihn kümmern alle übrigen Systeme nichts. Ihm genügt das eigene. Mit trotzigem Ernst beschaut und überlegt er, was er so eben niedergeschrieben.

Der Jüngling zur Seite (er steigt die Stufen hinan) scheint ihn so eben zu verlassen, doch seiner Lehre nicht abgeneigt. Die ganze Bewegung dieser Figur ist herrlich. Ein älterer Philosoph weiset ihn zurecht. Indem er nach Aristoteles hinzeigt, scheint er ihm zu sagen: Hier steht der rechte Mann, zu dem halte dich. Nachdruck und Ernst, womit wir ihn diese Worte gleichsam sprechen hören, sind der Natur aufs Treueste nachgeahmt, ganz unvergleichlich.

Endlich ist die Gruppe des Bramante, als Archimedes, eine der schönsten im ganzen Bilde. Er steht gebückt und bezirkelt eben eine mathematische Figur. Jünglinge umgeben ihn, alle nach den Graden ihres Fassungsvermögens treffend individualisiert. Sehet nur der ihm gegenüber kniet, wie mühsam er sich vorbeugt, wie das Begreifen ihm so schwer wird, Auge und Mund verrathen wenig Verstand; und der, welcher an seiner Seite auf ihn gestützt, sich eben erhoben hat, scheint er euch nicht mit dieser Bewegung der linken Hand zu sagen: Ah, jetzt geht mir

ein Licht auf! Der in der Mitte kniend so in die Höhe sieht, mit dem offenen Blicke und sprechenden Munde, er hat Alles wohl begriffen und erklärt nun dem über ihn sich hereinbeugenden Mitschüler des Problemes Sinn und Bedeutung, der jetzt von der Lösung plötzlich überrascht, sein freudiges Staunen zu erkennen gibt. Richtiger gesteigert im Ausdruck, deutlicher charakterisiert und angeordnet läſst sich diese Gruppe nicht mehr denken. Sie erschöpft Alles.

An dem Kopfe des Jünglings ganz zu hinterst dieser Gruppe und neben P. Perugino, wie sie dafür halten, will man die Züge Raphaels *) erkennen.

*) Während man Raphaels Bildniſs fast auf jedem seiner Gemählde in irgend einem Jünglingskopfe finden will, bestreitet man schon seit vielen Jahren ein Porträt von ihm, für dessen Echtheit wir mehr Gründe haben, als für alle Uebrigen, die man dafür zu halten geneigt ist. Ich meine Raphaels Bildniſs in der Münchner Gallerie, früher im Pallaste Altoviti zu Rom, und später zu Florenz.

Die Gegner berufen sich vor Allem auf folgende Stelle des Vasari: „e a Bindo Altoviti fece il ritratto suo. Es war mir immer lächerlich in dieser Stelle dafür, einen

Wie die einzelnen Figuren zu Gruppen, so sind diese selbst wieder zur durchgängigen

Beweis dagegen finden zu wollen. Wer nur ein wenig Grammatik versteht, weiſs, daſs das zueignende Fürwort suo jederzeit nur auf das Subject des Satzes, welches hier offenbar Raphael ist, bezogen werden müsse. Aber gesetzt auch Vasari hätte hier seine Sprache nicht grammatikalisch richtig zu schreiben verstanden; so ist dennoch alle Zweydeutigkeit durch den Beysatz: a Bindo Altoviti völlig gehoben, und folglich der Satz: Er (Raphael) mahlte sein (des Raphael) Bildniſs dem Bindo Altoviti, jedem Unbefangenen vollkommen deutlich. Im entgegengesetzten Falle aber wären die Worte: a Bindo Altoviti ganz überflüssig, und Vasari hätte sich gewiſs so ausgedrückt: e fece il ritratto del Bindo Altoviti.

Aber zugegeben, das erwähnte Bild sey nicht Raphaels Bildniſs, so kann es durchaus kein anderes, als das des Bindo Altoviti seyn. Nun befindet sich aber in Rom im Pallaste Altoviti eine von einem tüchtigen Meister, dem Benvenuto Celini, in Erz gegossene Büste eben dieses Bindo, zwar schon als gereiften Mannes mit einem Barte, an dem sich aber ganz keine Spur von den Zügen des erwähnten Bildnisses zeigt, nichts von der breiten Stirne,

Einheit der ganzen Darstellung sinnig und höchst bedeutungsvoll zusammengestellt. Ein

nichts von dem grofsen Auge; es sind ganz andere, ganz fremde Züge.

Endlich ist hier noch das Zeugnifs eines Mannes, der sich durch seine, der seneser Ausgabe des Vasari vom Jahre 1792, beygefügten Anmerkungen, Verbesserungen und Berichtigungen, als ein tüchtiger Kunstgeschicht- und Alterthums-Forscher, Gewicht und Ansehen erworben hat, von Belang. Es ist P. Guglielmo della Valle. T. V. p. 239. (1) sagt er: „Tra i molti ritratti di Raffaello fatti di sua mano, il piu bello et meglio dipinto et meglio conservato è quello, ch'egli fece da se allo spechio per darlo a Bindo Altoviti, nelle sue case di Roma si è conservato fino a pochi anni sono ed è stato sempre creduto il ritratto di Bindo, e perciò tenuto da quella famiglia con gran gelosia. Ma l'equivoco l'hanno fatto le parole del Vasari. Ed io scopersi a quei nobilissimi e gentilissimi possessori, che non era altrimenti del loro antenato, ma di Raffaello."

Wir bemerken hierbey, dafs della Valle die vorzüglichsten Bildnisse Raphaels gesehen und mit dem im Hause Altoviti wohl verglichen haben mufste, um so zuversichtlich behaupten zu können, es sey von allen das

in sich abgeschlossenes Ganzes, in seinen Theilen wohl verbunden, von tiefer, sprechender Motivierung aller Charaktere, durch und durch wahr, im Ausdruck und der Bewegung.

Der Anordnung kann man im Ganzen hohe Simplicität nicht absprechen. Es ist auch hier Alles grofs und edel gehalten, doch von anderer Art und auf andere Weise. Es herrscht

schönste, befste und wohlerhaltenste. Ferner mufsten seine Gründe, die er zwar in jener Note nicht angibt, vollkommen überführend gewesen seyn, um einer Familie, gegen ihren lang genährten süssen Wahn, die Ueberzeugung zu geben, es sey diefs Bild nicht Bindo's, ihres Ahnherrn, sondern Raphaels Bildnifs. Sollte er nicht etwa auch des Augenscheins sich bedient, und die Besitzer des Bildes durch dessen Unähnlichkeit der Züge mit jenen der Büste von der Wahrheit seiner Behauptung überführt haben?

Wem dieses spätere Zeugnifs nicht genügend seyn sollte, den verweisen wir auf ein älteres, von einem gleichzeitigen aber anonimen Biographen Raphaels, dessen della Valle mit folgenden Worten erwähnt: „Lo stesso anonimo riferisce, che Raffaello fece ancora più volte il suo ritratto ed uno bellissimo per il Bindo Altoviti."

Proemio alla vita di Raffaello. T. V. p. 235.

hier bey allem dem, und in Vergleichung zur Disputa, eine gröſsere Mannigfaltigkeit in Stellung und Geberde. Alles regt sich mit mehr Freyheit, doch auch im Gleichgewichte; nirgends Uebertreibung.

Wir wissen wohl, daſs man in dieser Freyheit die sichtbaren Fortschritte Raphaels, die er schon während der Ausführung dieses zweyten Bildes, in der Kunst gemacht haben soll, erkennen will. — Allein wir glauben dem Künstler mehr Ehre zu erweisen, wenn wir behaupten, daſs diese Freyheit weniger seinen Fortschritten, als vielmehr seinem genialen Geiste, seinem richtigen Gefühle und tiefen Verstande beyzumessen ist, womit er jede dieser Aufgaben erfaſst und dargestellt hat. — In der Schule von Athen ist es rein menschliche Weisheit, die da mit fester Ueberzeugung, dort mit Selbstgenügsamkeit, bald mit Anmaſsung, bald mit partheylicher Vorliebe sich darstellt. Dieſs Alles gewährte natürlich den Ausdrucke und den Bewegungen einen gröſseren Spielraum, in dem sich beyde um so ungebundener und mannigfaltiger zeigen konnten, als menschliche Leidenschaft dabey ins Spiel trat und eine natürliche Entwicklung der Fassungskräfte mit zur Offenbarung kommen muſste.

In der Disputa ist dieses anders. Hier hält der Glaube das Wissen gefangen; der Kampf zwischen Gemüth und Vernunft endet in Unterwerfung; die höheren Aussprüche gründen sich nicht auf mathematische Gewifsheit, die vor Augen liegt, und mit dem Zirkel ausgemessen wird. Die Vernunft gibt ihre Ansprüche auf, und kehrt demüthig zum Glauben zurück. Hier mufste sich nothwendig Alles anders gestalten. Die Gruppen sind vereinter und mehr in einander gezogen, um näher dem allgemeinen Streitpunkte zu seyn. Es ist ja nur Eines, was sie alle hier zusammen führt und verbunden hält. — In den Bewegungen herrscht mehr Stille, mehr Ruhe, wie sich's dem Glauben ziemt. Die Umrisse sind strenger, der Ausdruck tiefer, ernster, es gilt das Heiligste, das den forschenden Geist bis in seinen innersten Kern die Seele zurücktreibt, in den Sitz des Glaubens.

Was Raphael that, das that er hier und in der Schule von Athen mit gleich tiefer Ueberlegung und scharfer Einsicht in jede dieser Aufgaben, deren verschiedene Motivierung, in ihnen selbst und nicht in äuseren Zufälligkeiten lag. Raphael erschent daher in der Disputa als derselbe volendete Künstler, ganz sich angehörig und im ech-

ten Sinne des Wortes, als der er nachmahls in der Schule von Athen nur aufs Neue sich bewährt hat. Wir sind deſswegen in allem Ernste gemeint, daſs wenn beyde Gemählde auch in umgekehrter Zeitordnung auf einander gefolgt wären, beyde doch in Anordnung, Ausdruck und Bewegung denselben Charakter behalten hätten, in welchem wir sie jetzt hier in ihrer wirklichen Folge auf einander sehen.

Was man von Gewandtheit und Virtuosität spricht, worin Raphael in der Ausführung der Schule von Athen sichtbar zugenommen haben soll, und, wie zu vermuthen, wegen näherer Bekanntschaft mit den Werken Bonarroti's, das mag seyn; wir erklären aber diesen fremdartigen Zuwachs in Raphaels Werken weder für etwas Vorzügliches überhaupt, noch ins besondere hier, und noch weit weniger für überwiegend All das hohe Wunderbare, das tief Seelenvolle und den mistischen Zauber, der in der Disputa das betrachtende Gemüth mit Empfindungen ganz eigener Art erfüllt, und dieses Gemählde uns unter allen Fresken Raphaels im Vatikane so ausgezeichnet hervor hebt und so einzig.

In der Färbung und Erhaltung theilt die Schule von Athen mit der Disputa glei-

ches Schicksal. Nur bemerkt man noch bey genauerer Betrachtung da und dort die Verstärkung der Schatten durch Schraffierung *).

Der Parnafs.

Apollo in der Mitte sitzend, um ihn die neun Musen. Dieser Gruppe zur Rechten reiht sich Homer an zwischen Virgil und Dante. In dem jugendlichen Kopfe neben Virgil will man Raphaels Züge erkennen. Zu unterst Pindar und Horaz mit Andern im Gespräche, Sapho sitzend gegenüber. In ähnlicher Situation befindet sich die untere Gruppe auf der linken Seite.

Apollo ist vielleicht die schwächste Figur im ganzen Bilde. Die sitzende Stellung weder edel, noch ihn als die Hauptfigur vor-

*) Das Retouchieren der Fresken zur Nachhülfe, Ausbesserung, Harmonie oder Verstärkung der Töne bey ungleichem Auftrocknen etc. mufs jederzeit in Tempera geschehen; da die Fresco-Farben, wenn sie nicht mit dem frischen Anwurfe zugleich auftrocknen, nachmahls auf dem schon getrockneten in ganz anderen Tönen, als graue Flecken, erscheinen.

theilhaft bezeichnend. Der Gedanke mit der Violine ist barok. Am würdigsten nimmt der alte Homer sich aus im Momente himmlischer Begeisterung. Der zur Seite sitzende Schreiber fährt mit dem rechten Arme zu weit aus. Die Bewegung ist nicht gegründet. Sapho ist eine holde Gestalt, aber die Lage der beyden Arme thut der Zierlichkeit Abbruch. In der correspondierenden Gruppe gegenüber ist viel Leben; der Alte, der den Zeigefinger horchend an die Nase legt, ist lauteres Nachdenken.

Als Gemählde von Raphaels Hand ist es keines der Vorzüglichen. Es ist über dem Fenster angebracht.

Eben so gegenüber die personifizierten Eigenschaften der ausübenden Gerechtigkeit. Die Klugheit mit zwey Gesichtern, sie sieht in den Spiegel, den ihr ein Genius vorhält. Das ältere der Vergangenheit zugewandte Gesicht ist mit dem anderen sehr gefällig und sinnreich verbunden, Haupt- und Barthaare bilden zugleich den hinteren Theil des jugendlichen Kopfes. — Neben an sitzt die Mäſsigung, in beyden Händen die Zügel. Auf der andern Seite die Stärke. Die Linke ruht über dem Kopfe eines gebändigten Löwen, mit der Andern

beugt sie einen Eichstamm, dessen Zweige ihr ein Genius als Kranz um die Schläfe windet. Ein schöner Gedanke! Die Figur von grofsem, edlem Charakter, und lieblich gestellt, gratiös alle drey, und sinnreich verbunden mit einander durch dazwischen angebrachte Genien.

Unterhalb, und auf der einen Seite des Fensters empfängt der Kaiser Justinian die Pandecten aus Tribonians Händen. Der schmale Raum gestattet nur eine höchst gedrängte Zusammenstellung der übrigen Figuren; die mittlere ist sehr anmuthig gestellt, der unterste Kopf, der zwischen dieser Figur und dem Kaiser nach Tribonian hervor sieht, ist von sprechender Bewegung.

Auf der andern Seite übergibt Leo IX. einer Magistratsperson die Decretalen. Der Papst sitzend auf erhabener Stelle im Ornate ist von mehreren Personen umgeben, worunter einige Cardinäle. Alle Blicke sind auf den Papst, als die Hauptfigur, gerichtet. Er hält seine Rechte segnend empor. Die ganze Gestalt ist edel und höchst würdig. Die alten Züge so mild und fromm, gebiethen Ehrfurcht. — Die Anordnung des Ganzen ist gut entwickelt.

Letztes Zimmer.

Der Brand von Borgo di S. Spirito. Die Nacht ist zum Tage erhellt. Prasselnd wüthen die Flammen zu beyden Seiten, und zu schwarzen Wolken geballt wirbelt der Sturm den Rauch in die Lüfte empor. Alles ist von grausem Schrecken ergriffen. Man kann Raphaels Reichthum an Erfindung nicht genug bewundern, womit er auch bey dieser von den letzteren so verschiedenen Aufgabe, keine der interessantesten Situationen unbenützt gelassen, um auf das Gefühl des Zuschauers recht ergreifend zu wirken.

Zur Linken des Bildes ist man mit Löschen beschäftiget. Die Flamme hat eben diesen Theil des Pallastes ergriffen. Oben stehen Männer, die das von Weibern herbeygeschleppte Wasser nehmen; aber ihr Blick ist dabey unverrückt nach dem Brande gekehrt; denn es gilt bald die eigene Rettung. Schon droht das Feuer auch sie zu ergreifen. Diesen, obgleich hier nur untergeordneten Moment mit

mehr psychologischer Wahrheit zu schildern ist unmöglich.

Das fliehende Weib im Vorgrunde mit ihren beyden Kindern, ist das sprechendste Bild von Angst und Verwirrung. Das aufgelöste Haar, die tief herabhängende schlaffe Brust, das in der Eile nachlässig umgeworfene Gewand deuten auf Eile, mit der sie und die Kinder, vom Lärm aus dem Schlafe geschreckt, wie besinnungslos der nächsten Gefahr entflieht, nur hinweg trachtet, ohne zu wissen, wohin sich retten. Die beyden Kinder schreiten voran, beyde sind nackt. Zuerst das ältere, ein Mädchen. Es schlägt die beyden Arme über die Brust, um sich gegen die Kühle der Nacht zu schützen, die der Schrecken doppelt empfindlich macht; die ganze Bewegung und der rückwärts gekehrte Blick verrathen Furcht und Zittern. Das jüngere, ein Knabe, läuft neben her, und beugt die Linke auf den Nacken zurück, mürrisch und verdrossen, Kindern gleich, die im Schlafe gestört worden. Sprechend.

Die zunächst damit verbundene Gruppe ist, hinsichtlich der Anordnung und Mannigfaltigkeit der Motive, wunderschön. Hier fleht inbrünstig das zarte Weib mit weit ausgespreiteten Armen um Rettung; dort hält eine Mutter

ihr Kind kniend zur Erde die gefalteten Händchen bethend hoch empor gestreckt; zwischen beyden eine dritte, die ihr Kind vor einer andern Gefahr zu schützen sucht. Sie sitzt, und wie sie so den Kopf, von Schrecken und Angst bewegt, dem drohenden Uebel zuwendet, mit der Linken das Kind in ihren Schoofs drückt, die Rechte schützend vorhält, und den Körper mütterlich zart und besorgt über den Kleinen hinbeugt, ist sie in dieser Stellung unbeschreiblich wahr und schön gehalten.

Die drohende Gefahr rührt von einem Jünglinge her, der in ihrer Nähe sich von einer Mauer herab läfst, und eben mit den Beinen einen Schwung gefafst hat, um herabzuspringen. Neben ihm ein Mann, auf den Zehen stehend, mit hoch aufgehobenen Armen im Begriffe einen Säugling aufzufangen, den die Mutter ihm aus den Flammen entgegen streckt. Sie hat der eigenen Gefahr vergessen, ist einmahl das Kind gerettet, so mag sie selbst in dem Qualme untergehen. Wenn's der Alte auch nur gewifs auffängt, das ist jetzt noch ihre einzige, letzte Sorge. Wie weit sie sich hervor beugt, wie besorgt sie das Kind hält, wie sich ihre Angst in jedem Zuge ausdrückt! Ganz unvergleichlich.

Die letzte Gruppe. Ein rüstiger Sohn trägt

auf den Schultern seinen ergrauten Vater, aus dem verbrannten Hause. Die Mutter folgt. Sie hat nur Weniges gerettet, und sieht nach dem durch das Feuer Verzehrten wehmüthig hin. Der jüngere Sohn schreitet voran, ein Knabe, unbekümmert des harten Schicksales, das ihn, seiner Habe gänzlich beraubt, nun fremden Beystandes bedürftig macht. — Man sollte glauben, Raphael habe bey dieser Gruppe den Brand von Troja im Sinne gehabt. Wem fällt hier nicht Aeneas ein mit dem alten Anchises und der Creusa?

Alle diese Gruppen füllen den Vorderplatz. Oben im Hintergrunde zeigen sich mehrere Personen bittend, Hülfe erflehend von Leo IV., der zu höchst aus einer Loge den Segen gibt, womit er des Feuers Wuth getilgt haben soll. Dieſs war nun freylich das Hauptmotiv zu dieser Darstellung; allein es gewährte in solcher Situation zu wenig Interesse, da die Wirkung des Segens, eigentlich die Hauptsache, nicht darstellbar gewesen ist. Es muſste darum untergeordnet werden, doch so, daſs der Zuschauer schon durch die Bittenden im Vorgrunde und sofort über die Stufen hinan, auf die Stelle aufmerksam gemacht wird, von woher die Rettung kommen soll. — Auch dieser Umstand beweist wieder, wie überlegend

Raphael zu Werke ging in seinen Anordnungen; wie er nichts umsonst, und Alles an rechter Stelle that; besonders wenn es darauf ankam auch das Untergeordnetste und Entfernste mit dem Interesse der Haupthandlung zu verbinden.

Charakter und Bewegung der Figuren sind vortrefflich. Erschütternde Situationen fordern bewegteren Ausdruck, gröſsere Anstrengung. Unser Künstler hielt sich aber immer dabey in den Schranken des Edlen, nirgends finden wir Uebertreibung. Mit Grimassen ist überall nichts gethan.

An edel gezeichneten Figuren fehlt es nicht. Das Weib mit den Wassergefässen ist meisterhaft; ihr vom Sturme getriebenes Gewand einzig. Schön ist auch die Mutter, die ihr Kind in den Schooſs verbirgt, und die neben dran, die die Hände ringt. Auch der Jüngling, der sich an der Mauer herab läſst, und der andere, welcher den Vater auf seinen Schultern davon trägt, zeichnen sich beyde wesentlich aus. — An ihnen treten die Muskeln bedeutend hervor, wie es Spannung und Anstrengung der Glieder erfordern. Man hält es aber für Uebertreibung, und glaubt Raphael sey hierin dem Mich. Angelo gefolgt. Allein, was daran übertrieben scheint, dürfte

mehr auf Rechnung des Julio Romano kommen, der es als Mahler darin versehen; denn es ist ganz des Schülers ziegelfärbiges Kolorit.

Auch dieses Gemählde ist, leider! an verschiedenen Stellen den Unbilden der Zeit nicht entgangen.

An der Wand gegenüber: Der Sieg Leo's IV. über die Sarazenen im Hafen von Ostia. Die Gefangenen werden ans Land gesetzt, gebunden und unter andern Mifshandlungen als Sklaven zu den Füssen des Papstes geschleppt, der mit gefalteten Händen den bethenden Blick zum Himmel erhebt, Gott dankend für den verliehenen Sieg. — Man schreibt die Ausführung dem Giovanni da Udine zu.

Ueber dem einen Fenster: Die Rechtfertigung Leo's III. in Gegenwart des Kaisers Karl des Grofsen. Der Papst in der Mitte schwört auf das Evangelium. Um ihn stehen mehrere Bischöfe.

Endlich noch die Krönung Karls des Grofsen durch Leo III. Der Kaiser empfängt sitzend aus Leo's Händen die Reichskrone. Um die Stufen des Thrones stehen und sitzen viele Bischöfe, Prälaten und Mönche. Diese Darstellung, welche, wie die

letztgenannte, Raphaels Charakter der Anordnung und die Individualität seines Geistes trägt, soll als Gemählde dem Pierin del Vaga angehören. Sie haben aber beyde vielfältig gelitten.

Wir übergehn, was ausser den Werken Raphaels hier und in dem vorigen Zimmer, als Neben- und Beywerke von andern Meistern, von Poussin, Masaccio, Polidoro und Pietro Perugino sich befindet, und überlassen uns einigen Reflexionen.

Gleich anfangs wurde bemerkt, daſs wir in den Gemählden des Vatikans Raphael nach dem ganzen Umfange seines groſsen Genies würden kennen lernen. Und ist es nicht so? Wo hat er sich in der Anordnung, dem Ausdruck und Charakter, wo in der Zeichnung gröſser, verständiger, tiefer und richtiger gezeigt, als in diesen Darstellungen und nahmentlich in der Disputa und der Schule von Athen? Wir sagen verständiger in der Anordnung; denn wir sind überzeugt, daſs der Unterschied zwischen den Anordnungen der genannten zwey Bilder keineswegs, wie man allgemein dafür gehalten, von dem raschen Gange seiner Ausbildung, sondern, wie wir vor Kurzem schon gesagt, von tiefer Ue-

berlegung *), die aus dem richtigsten Gefühle hervorgegangen ist, herrühre. Es kam einem scharfsinnigen Kritiker **) gut zu statten, „dafs dieses Bild (die Disputa) das erste von Raphaels Hand in diesem Pallaste ist, um sagen zu können: es sey aus einer Zeit, in der er wider den Geschmack des Perugino ankämpfte, aber den Einflufs der früheren Erziehung noch nicht ganz überwinden konnte. Daher auch das natürliche Gold in den Glorien.“

Was den Gebrauch des natürlichen Goldes betrifft, das aus Raphaels folgenden Gemählden verschwunden ist, so mag es damit seine Richtigkeit haben. Nur können wir die-

*) Es scheint zwar nicht, als sey Raphael in seinen Zusammenstellungen der Figuren mit besonderer Ueberlegung zu Werke gegangen. Seine Gruppen treten immer ungekünstelt und völlig anspruchlos, wie aus dem Leben selbst hervor; die Figuren finden sich wie zufällig zusammen, mit Verschmähung jedes gesuchten Effektes. Indessen zeigen doch seine einzelnen Studien, die uns aus verschiedenen Quellen und aus dem Crotzat'schen Kabinete durch Caylus bekannt sind, wie besonnen er dabey verfahren ist.

**) *Ramdohr, a. a. O. Thl. 1. p. 161.*

ses auf verbesserten Geschmack in der Anordnung selbst nicht ausdehnen, womit er zugleich später alle Symmetrie der Zusammenstellung — denn diese ist immer der Stein des Anstoſses — völlig aufgegeben hat.

Wir finden Raphael in einem weit früheren Gemählde, einer Grablegung, (in der Gallerie Borghese) zu welcher er die Zeichnung während seines ersten Aufenthaltes zu Florenz verfertiget und die er nach seiner Zurückkunft in Perugia gemahlt hat *), also lang vor seiner Reise nach Rom und früher, als er die beyden groſsen Wandgemählde in der Camera di Segnatura ausgeführt hat; wir sehen ihn, sage ich, in den Gruppen dieser Grablegung so frey, groſs und herrlich sich bewegen, als nur immer in der Anordnung seiner Schule von Athen. Dagegen finden wir ihn in den Gemählden der h. Cäcilia und der Madonna di Foligno, die beyde zu seinen vorzüglichsten Werken gehören, und wenn nicht später, doch gleichzeitig mit der Schule von Athen sind, zur Eurythmie zurückgekehrt; ja derselben noch

*) *Landon, a. a. O. Vie de Raphaël Sanzio, T. I. p. 19.*

in seinem letzten Werke huldigen in der eigentlichen Verklärungs-Scene. Christus zwischen Moses und Elias.

Daraus geht nun klar hervor, daſs Raphael schon frühzeitig dem strengeren Style mit groſser Besonnenheit ergeben war, und weit entfernt durch Mich. Angelo's Anordnungsweise davon zurückgebracht, denselben vielmehr, wo es Natur und Charakter der Gegenstände nothwendig heischten, bis ans Ende seines Lebens beybehalten hat.

Es gehörte aber dieser Styl keineswegs ausschliessend der Peruginer Schule an, er war vielmehr das Eigenthum der frühesten Kunstepoche und durch Geist und Inhalt der Darstellungen bedingt, wodurch die Künstler lange an Strenge der Form und Anordnung gebunden waren, aber nicht ohne sichtbaren Gewinn für das Wesen der Kunst; denn sie steuerte lange der später gefolgten Ausartung in Flachheit und Manier. Wo immer eine Vision der Darstellung zum Grunde lag — etwa eine Glorie — oder ein ex Voto, oder ein religiöser Moment überhaupt, der mehr frommen Erguſs der Seele in Andacht, mehr innere Beschauung, als Handlung bezeichnen sollte, da ward er in Anwendung gebracht von Raphaels Vorgängern, wie von ihm selbst,

nur feiner und edler von ihm, als jene es vermochten.

Endlich war es ihm vorbehalten, allen früheren Meistern es darin zuvor zu thun, daſs sein vorstrebendes Genie mit jenem gebundenen Style zugleich einen freyeren, bewegteren zu verbinden gewuſst, so, daſs man jetzt zwey Style in seinen Werken unterscheiden muſs, von welchen beyden er bald getrennt, wie es der Gegenstand der Aufgabe forderte, bald vereinigt, den verständigsten Gebrauch machte. Vom letzteren Falle geben uns die Disputa und selbst die Transfiguration die unwiderleglichsten Beweise.

Im Ganzen trägt jede seiner poetischen Erfindungen den Charakter völliger Abgeschlossenheit, sowohl was den Moment der Handlung, als die darin begriffenen Personen betrifft, deren Zahl sich genau nach dem Interesse und Umfang des Gegenstandes richtet, worauf er jede bezogen hielt zur Einheit und Deutlichkeit der Darstellung.

Sehen wir auf Schilderung und Mannigfaltigkeit der Abstufung des Ausdruckes, so zeigt sich Raphael nirgends tiefer und edler, ja unerschöpflich. Wo hatte er ein gröſseres Feld, die Seele von ihren zärtesten, verborgensten Bewegungen durch alle Nuancen der

Steigerung bis zu ihrem angeregtesten Zustande nach Aussen zu schildern, als in den Gemählden der Disputa und der Schule Athens? Wo konnte er sich den Schilderungen von Wuth, Angst und Betäubung ergriffener Gemüther freyer überlassen, als in der Schlacht Constantin's, im Attila und Heliodor, im Brande von Borgo?

Und was hat er darin geleistet?

Auf Deutlichkeit ging zuerst sein Streben im Ausdruck. Durch Mienen und Geberden spricht jede Figur den Zweck ihres Daseyns bündig aus. Man weiſs, was jede will und warum. In der Motivierung war er der gröſste Meister. Er überschritt auch nie Maaſs und Ziel. Sein Ausdruck blieb immer edel, und selbst da, wo er durch Leidenschaft sichtbar verstärkt hervortritt, im durchgängigen Gleichgewichte mit sich selbst.

Braucht es noch mehr, als diese Bilder mit Berücksichtigung ihrer tiefen poetischen Erfindung, recht lebendig gefühlt zu haben, um sagen zu müssen: Raphael war ein unbegreifliches Genie, der Künstler ohne Gleichen, mit dem Keiner der erste gewesen, und keiner der zweyte!

Raphaels Zeichnung ist im Ganzen schön zu nennen, wenn gleich seine For-

men weniger der Antike, als der einfachen, kräftigen Natur sich nähern, deren Wahrheit er mehr, als ihrer Steigerung zum Idealen nachgestrebt hat. Seine Formen sind darum schön, ohne die schönsten zu seyn, lebendig und höchst bedeutsam, ohne Kälte, ohne frostige Gleichgültigkeit.

Eben so gebührt Raphaels Zeichnung das Prädicat richtig. Im Wesentlichen zeigt sich stets ein passendes Verhältnifs der Theile zum Ganzen. In den Umrissen war er äusserst bestimmt, ja fein bis zum Zierlichen. Dieses letztere setzen wir in das Geschmeidige der Umrisse, in einen fliessenden Schwung der Linien, der alles Harte und Eckige in den Beugungen vermeidet. So zeigt er sich fast überall, und da, wo er gratiös ist, immer. Anfänglich hielt er sich in seinen Umrissen mehr an die Strenge seiner Schule, wie sie denn auch allen übrigen vor ihm eigen gewesen war. Im Grunde kann man nicht sagen, dafs er später gänzlich davon abgewichen, nur ist sie in der Folge eher Bestimmtheit als Strenge zu nennen. Aber in das Fade, Verweichlichte und völlig Charakterlose der Umrisse späterer Schulen ist er nie verfallen.

Unter allen Fresken des Vatikans erscheint er in der Disputa, hinsichtlich der Conturen, noch am strengsten. Es lag dieſs schon in der Aufgabe. Der feyerliche Ernst dieser Scene, die Strenge der Charaktere, die Ruhe in den Bewegungen banden nothwendig auch den Geist in strengere Linien, oder gaben diesen wenigstens einen ernstern Anschein von Bestimmtheit in Vergleichung zu den übrigen Fresken. Wir sind weit entfernt ihn deſswegen der Trockenheit oder eines kleinlichen Styles zu beschuldigen, vielmehr finden wir gerade hier diese Einfalt, diese gröſsere Bestimmtheit in den Umrissen, diesen Fleiſs, diese Sorgfalt in der Ausführung höchst consequent und lobenswerth, — Eigenschaften, die diesem Bilde so wesentlich zukommen, daſs es, ohne dieselben, an seinem eigenthümlichen Charakter, an seiner Hoheit und an seinem feyerlichen Ernste offenbar verlieren würde. Und eben darum können wir uns auch unmöglich bereden lassen, zu glauben, sein nachmahls angenommener freyerer Styl sey als ein verbesserter zu betrachten. Uns will vielmehr der letztere nur eben so passend dünken, als der erste. Den Grund ihrer Verschiedenheit aber setzen wir ebenfalls in die Verschiedenheit der Aufgabe, wie wir das

schon oben gethan, wo vom Unterschiede der Anordnung die Rede war.

Wo das Leben, im Kampfe mächtig angeregt, jede Muskel spannt und dehnt, und die Glieder breit aus einander hält, wie im Attila und Heliodor, da fühlt sich der Künstler von selbst gedrungen, der Hand freyere Bewegung zu gönnen und in weniger streng gebundenen Zügen seine Gestalten zu umschreiben, wodurch dann von selbst Alles einen gröſseren Charakter annimmt. Und so sehen wir jetzt auch Raphael in den vatikanischen Gemählden seinen zweyten Styl in der Zeichnung von selbst ausbilden, ohne der Meinung folgen zu müssen, als sey Raphael hier insbesondere auf einseitigem Wege, etwa durch das Studium der Werke des Bonarroti, zur Vergröſserung dieses Styles gekommen.

Ein Genie, wie Sanzio, so umfassend, so tief und empfänglich bedurfte nur einer so günstigen Gelegenheit, um sich durch sich selbst auch hierin auszubilden und in der Grösse, dem Verschiedenen und Umfassenden der gegebenen Aufgaben eben so viele Richtungspunkte der Entwicklung einer damit übereinstimmenden Technik zu finden.

Bis hierher glauben wir unsern Künstler

in seiner ganzen Eigenthümlichkeit geschildert zu haben. Wo es sich nun zeigt, dafs er, mehr Anderen zu gefallen, als aus innerem Drange und Bedürfnifs den herzhaften Florentiner Geist mit dem seinigen zu verbinden gesucht hat, da entgeht er auch dem Tadel nicht. Die beyden allegorischen Figuren im Saale Constantins von seiner Hand in Oehl gemahlt, sind in ihren Bewegungen weit übertrieben. Und wo er sonst noch — in einigen Darstellungen der Bibel — sein sanfteres Gemüth mit dem des gewaltigen Bonarroti, wiewohl vergebens, zu assimilieren gestrebt, wie weit bleibt er da nicht hinter seinen zärteren Gebilden zurück!

Und so ist es bestätiget, dafs zwey in ihrem Wesen nach entgegengesetzten Richtungen strebende Individualitäten sich nie befreunden können; wohl ein warnender Wink für Zöglinge der Kunst in der Wahl nöthiger Vorbilder, nicht Jedem vertrauend sich hinzugeben, sondern dabey genau auf Seelen-Verwandtschaft zu achten.

Den Styl der Gewänder bildete Raphael ebenfalls hier zu einer Gröfse, Wahrheit, Schönheit und Mannigfaltigkeit aus, worin er Allen übrigen weit überlegen ist. Die Unterlage, Stellung oder Bewegung, gab je-

der seiner Bekleidungen den natürlichen Bruch, die richtige Faltung, worin sich nirgends Willkür, oder ein künstlicher Wurf, etwa über eine Glieder-Puppe zeigt. Er bekleidete das Nackte, ohne es zu verhüllen, er bedeckte die Glieder, ohne die Umrisse zu verbergen, ohne die Bewegung zu hindern, Stand und Lage zu verstecken; aber immer breit und in wohlvertheilten Massen. Seine fliegenden, oder sonst bewegten Gewänder sind ganz unvergleichlich. Man erinnere sich nur der reitzend schönen weiblichen Figur mit dem Eimer im Brande von Borgo, der fliegenden Engel in der Glorie der Disputa u. s. w. Dabey wird man unwillkürlich auf die Vermuthung gebracht, es mögen da und dort die antiken Basreliefs ihm zu Vorbildern gedient haben.

Nur in der Färbung allein, und in dem, was als berechnete Wirkung damit verbunden ist, im Helldunkel, geben diese Fresken keinen erfreulichen Beweis von Raphaels Vollkommenheit; und leicht sehen wir ihn in diesen künstlichen Theilen von anderen übertroffen. Was aber das Mangelhafte seiner Färbung betrifft: so setzen wir die Ursache davon zum Theil in die Beschränktheit der Behandlungsweise al Fresco zu mahlen. Indes-

sen zeigt sich das Beſste und Vollkommenste, was er in diesem Zweige der Mahlerey geleistet, in der Messe von Bolzena. Das Gemählde ist ganz und zuverlässig von seiner Hand, und, der guten Erhaltung wegen, an Farbenfülle das blühendste. Die übrigen sind theils verblichen, wie die Disputa und die Schule von Athen, theils durch Schüler ausgeführt und geben keinen sichern Maaſsstab seiner Kunstfertigkeit.

Uebrigens kann man einer früheren Behauptung: „daſs die lange Gewohnheit al Fresco zu mahlen Raphaels Oehlmahlerey verdorben hat,“ eben nicht abgeneigt seyn; nur möchten wir den Ausdruck: verdorben dahin ändern, daſs wir sagen, diese Gewohnheit habe sich in dieses Meisters Oehlgemählden nicht immer günstig gezeigt *). Daſs er übrigens ein tüchtiger

*) In der Fresco-Mahlerey wird der Lokal-Fleischton aus allen Gattungen des Okers bis zum lichteren Amberger gelb gemischt. Man steigert ihn zum höchsten Lichte durch Beymischung des Kalks, und ertheilt ihm die Wärme durch Roth, wodurch er zu verschiedenen Nüancen gebrochen wird. Die Stelle des Roth (des Lackes und Zinobers) vertritt das sogenannte Mo-

Mahler gewesen, davon gab er einzelne Beweise. Seine h. Caecilia, seine Madonna

rellensalz (Caput mortuum) und die Seneser Erde, die leicht gebrannt, den Zinober ersetzt, im stärkeren Feuer aber bis zum Carmin-Lack erhöht wird. — Die Mitteltöne werden aus Umbra und terra verde erhalten. Zum Schatten aber bedient man sich der Umbra, der Cassler Erde und des gebrannten dunklen Okers.

Im Mahlen selbst werden die dunkleren Schatten zuerst aufgetragen, nebenan die Mitteltinten gesetzt, zuletzt die lichten und lichtesten Töne. Hier ist nun an kein Vertreiben der Farben, wie in der Oehlmahlerey zu denken, da sie vom nassen Anwurfe plötzlich eingesogen werden. Der Auftrag ist daher anfänglich dünn, und nur mittelst öfterer Wiederhohlung desselben kann die nöthige Kraft hervorgebracht werden. Die Vertreibung der Farben (ihr Ineinanderschmelzen) aber, und die durch sie bedingte Modellierung der Formen beruht auf wechselseitiger Ueberlage der Töne, bald der dunkleren Schatten über die Mitteltöne, bald dieser über jene, und eben so beym Lichte. Vom eigentlichen Lassieren weiſs die Fresco-Mahlerey nichts, sie kann sich nur des weit unvollkommneren Retouchierens in Tempera bedienen. (Man sehe die Anmerkung S. 330.) Sie entbehrt also jenes hauptsächlichen Mittels der

di Foligno; die Fornarina und das Bildniſs Julius II. sind doch gewiſs gemahlt. Wenn gleich der röthliche Ton seiner Carnation, und das Schwarze seiner Schatten, das man den Oehlgemählden vorwirft, uns an seine Fresken erinnern; so wuſste er doch auch durch gefälligere Mitteltöne zarte Verbindungen und Uebergänge aus dem Schatten in das Licht, und damit ein theilweises Helldunkel in seinen Figuren hervorzubringen, sey es auch, daſs man das Letztere in der Haltung der Gruppen seiner Gemählde von gröſserem Inhalt vermiſst. Man erinnere sich

Oehlmahlerey, womit diese den höchsten Zauber der Harmonie und des Helldunkels über ihre Werke ausgieſst.

Aus diesem Grunde läſst sich wohl der Mangel des Helldunkels in den Werken Raphaels, und selbst in vielen seiner Oehlgemählde zum Theil erklären, in so ferne nähmlich die Art al Fresco zu mahlen auf diese Einfluſs hatte; und folgte er noch dabey obiger Mischung der Farben, so ist auch die Ursache seiner röthlich gelben Carnation, welcher das Blau in der Brechung fehlt, am Tage, die nun vollends in der Zeit zur stärkeren Röthe, und die braunen Schatten zur kälteren Schwärze hervorgewachsen seyn mögen, da jene Erdfarben überhaupt dem Nachdunkeln unterworfen sind.

in dieser Beziehung jener, im ersten Theile S. 123, erwähnten Stellen des Gemähldes der h. Caecilia. Der Kopf des h. Franciscus, in dem Bilde der Madonna di Foligno ist Alles, was mahlen heifst, ohne der übrigen Schönheiten als Gemählde zu gedenken. Das Bildnifs Julius II. kann, auch als Mahlerey, neben jeder der befsten Arbeiten aushalten, und was Zartheit des Pinsels und Weiche der Behandlung betrifft, was könnte mit dem Bildnisse der Fornarina verglichen werden?

Und doch war Raphael kein Titian, kein Correggio in der Färbung und dem Helldunkel; aber dessen ungeachtet der gröfste Künstler, auch ohne der gröfste Mahler gewesen zu seyn.

Zimmer der gewirkten Teppiche.

Nicht als Meisterwerke des Weberstuhles — was sie wirklich sind — betrachten wir die hier befindlichen Tapeten (Arazzi). Sie sind uns einzig der hohen, poetischen Erfindung ihres Inhaltes wegen interessant. Raphael verfertigte unter Leo X. die colorierten Zeich-

nungen (Cartons) dazu, nach welchen sie zu Brüssel unter Aufsicht der beyden flammänder Mahler Van-Orlay und Michel Coxis gewirkt wurden. Es waren ihrer zwölf; fünf davon sind in der Zeit untergegangen, sieben befinden sich in England, und werden jetzt in dem königlichen Schlosse von Hamptoncourt verwahrt. Sie stellen folgende Gegenstände dar: 1) Petri Fischzug. 2) Christus ertheilt dem Petrus die Schlüsselgewalt. 3) Paulus züchtiget den Zauberer Elymas mit Blindheit. 4) Petrus heilt einen Lahmen vor der Tempelpforte. 5) Petrus straft den Ananias mit dem Tode. 6) Paulus und Barnabas zu Lystra. 7) Paulus predigt zu Athen. Die Meisten sind von vortrefflicher Anordnung. Doch werden sie unter den übrigen an Reichthum der Erfindung, an Gewalt und Gröfse des Styles von folgenden übertroffen: 1) Die Anbethung der drey Könige. 2) Der Kindermord. 3) Christus erscheint der Magdalena. 4) Christus in Emaus und 5) dessen Himmelfahrt. Die Figuren sind über Lebens grofs. Alles ist imposant; Mienen und Geberden oft stark hervorgetrieben; die beyden Engel neben dem sanft emporschwebenden Christus auf dem letzteren Bilde wie in heftigem Sturme bewegt. — Man ist hier und da versucht

zu glauben, Raphael habe die kräftigere Bezeichnung der Charaktere fast absichtlich der einfacheren und ruhigeren vorgezogen, aus Furcht die Letztere möchte durch den Mechanismus in der Ausführung an Bedeutung verlieren. Allein war nicht eben so gut zu befürchten, die erste könne auch durch dasselbe Verfahren weit über die Gebühr hinaus getrieben werden?

Die Einfassungen dieser Teppiche sind Farb in Farb (Camaïeu) nach Raphaels Zeichnungen ausgeführt, deren Gegenstände, gleich den Hauptbildern, einige ausgenommen, aus dem alten und neuen Testamente entlehnt sind.

Der Saal Borgia.

Die Schicksale der hier aufgestellten Gemählde erinnerten uns lebhaft an jene in der Kirche S. Spirito zu Bologna. Auch sie waren vor Kurzem aus Paris in die Heimath zurückgekehrt, und sind, ehemahls in verschiedenen Kirchen zerstreut, jetzt hier zusammen aufgestellt nah und bequem für genaue Betrachtung.

Wir erwähnen zuerst der Communion des h. Hyeronimus von Domenichino. Wer in Bologna denselben Gegenstand von Augustin Carracci behandelt gesehen hat *), der findet hier, vor Allem in der Hauptfigur, mehr als Reminiscensen. Man sieht den Heiligen ganz in derselben Situation mit denselben Motiven, wie auf dem Bilde Carracci's, nur noch weit hinfälliger und kraftloser, kaum scheint er die heilige Handlung zu überleben. Es ist ganz derselbe 99-jährige Körper, über und über mit Falten und Runzeln bedeckt und völlig ausgezehrt an Lebenskraft, erschlafft jede Muskel, hart und eckig die Lage und Bewegung der Glieder. Aber 99 Jahre —! Gut, so hätten sie den Körper mehr bekleiden sollen, der in diesem Zustande gewiss, ich will nicht sagen, keine Schönheit der Form, wohl aber das Gegentheil den Blicken zeigt, und darum aufhört ein Gegenstand bildlicher Darstellung zu seyn, so wahr und natürlich auch übrigens die Ausführung gelungen seyn mag.

Doch findet sich hier mehr Einheit der Empfindung bey einfacherer, besserer Anordnung des Ganzen. Nur die Alte sollte eben

*) 1. *Th. S.* 128.

jetzt dem Heiligen die Hand nicht küssen, es ist hier nicht die Zeit dazu, auch der Ort nicht. Wozu also diese Abschweifung von der Hauptsache?

In dem Bruche der Gewänder hat Domenichino sich eben auch nicht besonders hervorgethan. Es ist viel Kleinliches darin. Die Zeichnung ist hier und da gewählter, und in der Färbung hat er es, was Haltung und Harmonie betrifft, dem Carracci zuvor gethan.

Das Gemählde stand ehemahls in der Kirche S. Girolamo della Carità, und ward zu den Hauptgemählden Roms gerechnet; warum, kann ich mir nicht erklären.

Maria von Christus in den Himmel aufgenommen. Ueber Lebens grofse Figuren, von Hannibal Carracci mit all der, dieser Schule eigenen Virtuosität, im grofsen Style der Zeichnung, mit breiten Formen, kräftiger Färbung und markigem Pinsel ausgeführt.

Andrea Sacchi's, heiliger Romuald. Der Heilige predigt seinen Ordensbrüdern. Gegen die Anordnung ist im Ganzen nichts einzuwenden, sie ist gut. Aber warum wendet sich, während der Rede, einer der Zuhörer hinweg und geht seines Wegs?

Es ist kein Motiv vorhanden, das dieses rechtfertigte. Wo bleibt die Einheit der Beziehung auf den Hauptmoment! Dem Ausdruck wäre mehr Tiefe zu wünschen, die Gemüther sind nicht genug ergriffen. Mit der Haltung des Ganzen hat sich übrigens der Künstler gut abzufinden gewufst. Es war allerdings eine Aufgabe eine Masse von weifsen Gewändern so auseinander zu halten. Nur durch eine kluge Vertheilung des Schattens konnte diefs gelingen, da es durchaus an Mannigfaltigkeit der Lokaltöne sowohl, als ihrer Abstufungen gebrach.

Diese mahlerische Wirkung allein, durch eine dem Künstler eigene Harmonie verstärkt, die mehr das Auge gefällig anzieht, als auf Uebereinstimmung mit der Natur gegründet ist, scheint uns diesem Bilde bey so manchen Gebrechen, wovon selbst die Zeichnung nicht frey ist, jenen besondern Ruf erworben zu haben, der es bisher — unbegreiflich genug — unter Roms Hauptgemählde gezählt hat. Es stand vor dem in der Kirche S. Romualdo.

Poussin's h. Erasmus gewährt keinen erfreulichen Anblick. Wen kann es zur Andacht erheben, einen Heiligen zu sehen, dem man die Gedärme aus dem Leibe windet?

Wie konnte Poussin sich zur Ausführung eines solchen Gegenstandes verstehen? Der in seinen äusseren Motiven durchaus jeder ästhetischen Behandlung unfähig ist. Muſs man auch Anordnung und Zeichnung als kunstgerecht im wesentlichen daran loben, und stimmt sogar der Ausdruck mit eines Jeden Charakter und Situation überein; so verdient doch die Wahl dieses Momentes der Handlung gerechten Tadel. Ja, hätte selbst der Künstler eine bessere Karnation mit richtiger Bezeichnung der Uebergänge in den Mitteltönen zu verbinden gewuſst; es reichten alle diese Kunstgriffe nicht zu, das Widerwärtige des Gegenstandes zu vernichten.

Die Beerdigung der h. Petronilla von Quercino. Man senkt den Leichnam eben in die Gruft. Der Mann im Grabe, den man nur darin vermuthen muſs, weil er den Arm daraus hervorstreckt, um die Todte zu empfangen, ist ein lächerlicher Gedanke. Wie soll sich dieser Arm zum Ganzen gruppieren? Ausser mehreren Zuschauern umstehen das Grab noch einige Weiber und Kinder die Todte betrauernd. Während man unten die Leiche zur Erde bestattet, feyert die Heilige oben ihre Apotheose. Christus auf Wolken thronend empfängt die in Demuth Gebeugte

mit offenen Armen. Es fehlt nicht an Ausdruck, aber desto mehr an schönen, edlen Formen bey sonst richtiger Zeichnung. Die Gruppen sind zur deutlichen Auseinanderhaltung gut beleuchtet, und die einzelnen Figuren treten wohlgerundet frey aus dem Bilde hervor. Die Gewänder sind von schlechtem Style. Ton und Stärke der Färbung gehören auch nicht zu den besonderen Verdiensten dieses Bildes. Die Glorie weicht nicht genug ab, vielleicht wegen der zu stark herausgewachsenen Bläue des Himmels.

Guido's Kreuzigung des h. Petrus trägt vollkommen die Spuren der Absicht, in der es der Künstler gemahlt. Durch Helldunkel und Kraft des Kolorits wollte er dem Cararaggio, seinem Nebenbuhler, Trotz biethen. Aber die Kraft ist in der Folge in Schwärze, besonders in den Schatten ausgeartet. Dahin kömmts, wenn man die Wahrheit aufgibt, und bloſs mahlerischen Wirkungen nachjagt, um es Andern vorzuthun, die eben auch nicht auf dem rechten Wege das Ziel zu erstreben suchten.

Zeichnung, Ausdruck und die einfache Anordnung der Gruppe haben viel Gutes und Verdienstliches.

Dieſs Gemählde war ursprünglich in der

Kirche tre Fontane, eine Miglie ausserhalb S. Paolo fuor delle mura. Nachmahls kam es in den Quirinal, wo es mit den beyden vorigen Gemählden bis zu ihrer Wanderung aufbewahret wurde.

Eine Kreuzabnahme von Federico Baroccio. Der durchaus herrschende wachsgelbe Ton ist widerwärtig. Im Uebrigen nichts Gediegenes, nur Manier, nur Uebertreibung, bunte Farben überall. Unbestimmtheit, Ziererey im Umriſs und Ausdruck. Unausstehlich!

M. A. Caravaggio's Grablegung ist kräftiger und ernster, besser durchaus; aber doch immer — Caravaggio.

Die Verlobung der h. Catharina von Francesco Mazzuoli (Parmeggianino). Ein ewig süsselnder Meister, der den Correggio erbärmlich nachgepfuscht, und ihn an Uebertreibung der Grazie noch weit übertroffen hat. Alles ist affektiert. Was das für Gesichter sind? Wie seicht an Ausdruck! Und welche Hände! Wie lang und ausgeschweift die Finger vor lauter Grazie! Welch ein verworfener Geschmack in den Gewändern! Und wo bleibt die würdige, verständige Anordnung des Ganzen?

Man muſs wirklich allen Geschmack am echt Schönen verloren, oder gar nie beses-

sen haben, um so was reitzend zu finden. Reitze sind es freylich, aber buhlerische Reitze voll Betrug; verführerisch, sie bestechen das Auge, ohne den Geist im geringsten zu fesseln. So führt eine geistlose Nachahmung unvermeidlich zur grassesten Manier. Baroccio und Parmeggianino — par nobile fratrum! Auf Sie wenden wir das Servum imitatorum pecus an.

Gegen diesen Unfug nehmen sich Perugino's Gemählde: Die Auferstehung Christi, und eine Madonna, unten mit vier Heiligen, wie wahre raphaelische Gebilde aus.

Wer könnte wenigstens in Raphaels Krönung Mariä, ganz noch im einfachen, strengeren Style des Peruginers gedacht und ausgeführt, beyder, des Lehrers und Schülers homogenen Geist mifskennen. So finden wir ihn auch noch in der Glorie auf einer hier befindlichen zweyten Darstellung desselben Gegenstandes, deren unterer Theil — die Apostel — dem Schüler Francesco Penni zugeschrieben wird.

Aber bey weitem das Höchste und Gewählteste aus allen hier aufgestellten Gemählden, sind Raphaels Transfiguration und Madonna di Foligno. Beyde Bilder wa-

ren vielleicht seit ihrer Vollendung den Blicken nie wieder so nahe gestellt und so vortheilhaft zur Betrachtung, wie hier.

Wäre uns auch nicht aus der Geschichte die Ursache der Entstehung des Gemähldes der Madonna di Foligno bekannt; wir würden von selbst, aus der Anordnung, auf seine Bestimmung ex Voto schliessen müssen.

Auf Wolken sitzt die jungfräuliche Mutter mit dem geliebten Sohne. Um beyde ein weiter Lichtkreis gezogen, um den sich zwischen leichten Wölkchen, wie aus Aether gewobene himmlische Kinder bethend und frohlockend gesammelt haben.

Den untern Raum nehmen zunächst vier Figuren ein in eurythmischer Anordnung auseinander gehalten. Zur Rechten, vom Bilde aus, Johannes der Täufer, vor ihm kniet St. Franciscus; gegen über der Donator des Bildes, hinter ihm steht St. Hyeronimus. Zwischen ihnen ein Engel, der eine noch unbeschriebene Tafel hält, die wahrscheinlich zur Verzeichnung der Dedication des Bildes bestimmt gewesen. Den Hintergrund schliefst eine Landschaft.

Diefs ist die gesammte Anordnung. Man schreye nicht über Anachronismus in der Zusammenstellung der Figuren. Es ist ein ex voto.

Nach dem Begriffe eines solchen Bildes ist es nicht nothwendig, daſs die Glorie mit dem untern Theile der Anordnung in irgend einer Beziehung steht. Der Donator läſst durch die Kunst seinen hochverehrten Gegenstand nur vor sich erscheinen, um ihm die Huldigung des Dankes und der Ehrfurcht öffentlich an den Tag legen zu können. — Raphael begnügte sich nicht damit. Er wollte seinem Bilde das möglichste Interesse geben, und darum Madonna und Kind nicht kalt und einseitig auf Wolken schweben lassen. — Beyde senken den begnadigenden Blick auf den Bethenden herab. Er vertraut nicht umsonst, er bleibt ihrem Schutze empfohlen, das sagen ihm deutlich diese huldvollen Züge.

So wuſste Raphael eine Wechselbeziehung in beyde Gruppen zu bringen, durch die jetzt das Ganze allenthalben zur Einheit der Empfindung abgeschlossen ist. In diesen Feinheiten ästhetischen Gefühles steht Raphael einzig und stets unübertroffen.

Und was soll ich nun von dem Wesen dieser Madonna sagen?

Unter allen, die Sanzio im Geiste je empfangen, und sein Pinsel zur Darstellung gebracht hat, ist sie mir die erwählteste, die würdigste, heiligste von Allen. Was sie auf

Erden war, Jungfrau und Mutter, und Mutter und Jungfrau, und Himmelsköniginn jetzt; Demuth und Majestät, begnadigt und begnadigend, das Alles erscheint sie hier oben in unbegreiflicher Einigung; die wunderbarste, die bedeutungsvollste von Allen, ein ewiger Typus für Alle. — Stellung und Bewegung sind lauter Grazie. Mit mehr Anmuth hat sich wohl nie ein weibliches Haupt so seitwärts geneigt, wie dieses; milder und holdseliger sich kein Augenpaar zur Erde gesenkt; nie hat ein Mund so keusch und süfs von überströmender Huld geschwellt die Lippen, mehr Gnade verkündet, wie dieser. Die Formen scheinen fast ideal und weniger aus der wirklichen Natur genommen, und doch so lebendig, so tief beseelt und natürlich der wunderschöne Kopf mit dem herabwallenden Schleyer, den das Kind mit beyden Händen erfafst, als wollte es sich im Herabsteigen vom Schoofse der Mutter daran halten. Mit dem linken Fufse steht es auf den Wolken, den rechten scheint es eben herabsetzen zu wollen. Diese Situation, ich gestehe es frey, will mir nicht gefallen. Die Stellung ist geniert, die auseinander gespreiteten Beine mit dem etwas zurückgebeugten Oberleibe zeigen den Körper in zu grofser Bewegung, die mit

der erhabenen Ruhe der Mutter eben so wenig, als mit der hohen Bestimmung eines Christkindes, und hier am wenigsten, sich vertragen will. Der Ausdruck aber ist eine glückliche Mischung von Hoheit, Ernst und begnadigender Huld.

Unten und der Madonna zur Linken kniet der Donator, den Blick zu ihr und die Hände bethend empor gehoben im festen Vertrauen auf ihre Hülfe. Eine breite Gestalt von grossen, individuellen Zügen. Porträt. St. Hyeronimus legt die Linke auf des frommen Stifters Haupt. Mit einem ehrfürchtigen Blick der Andacht, die Rechte flehend ausgestreckt, empfiehlt er den Hülfe - Gläubigen dem weiteren Schutze der mächtigen Jungfrau. Ein erbauender Anblick.

Gegenüber St. Johannes der Täufer. Ein Mann von rauhem Ansehen und streng gephlogenem Leben. Aber seine Züge sind wohlgestaltet, von edler Form. Aus dem grofsen, tiefen Auge spricht eine ruhige, milde Seele und ein freundlich Wort entquillt dem geöffneten Munde. Rührend ist sein Eifer, womit er nach der himmlischen Erscheinung hinweiset.

Aber St. Franciscus übertrifft sie Alle. Er lebt nicht mehr das eigene Leben, mit und

unter den Seligen wohnt sein entzückter Geist. Die Stellung, in der er kniend vorgestellt ist, verräth seiner Seele tief gerührten Zustand; wer könnte diese Anmuth schildern? Dünkt's euch nicht, als wollte mit dem Geiste auch die Hülle sich von der Erde heben, um ganz dort oben zu seyn? — Wie fest er mit vorgehaltener Linken das Kreuz hält! Es ist sein Glaube an die Erlösung, in deren schmähligem Zeichen er sein Heil von oben, das einzige und höchste, schon sichtbar ergriffen hält. Seine Rechte faſst nichts Irdisches mehr, sie deutet auf Ergebung. Er will dieser Erde nicht länger mehr angehören; droben ist seine Heimath. — Und nun erst der Kopf, wie aus dem Leben, zwischen Abtödtung und den Resten blühender Kraft die Züge, im Profil nach oben gewendet — ein verklärter Heiliger. Wie dein Auge nach ihr schmachtet, so brünstig verlangend, du herrlicher Franciscus! Wie dein Mund so glühend heiſs nach der Quelle dürstet, du Wundergestalt! In dir ist alle Kunst erschöpft, und einem solchen Franciscus könnt ihr nie wieder begegnen.

Der Knabe mit dem Täfelchen ist wieder eine von Raphaels tüchtigsten Engelsgestalten, aus dessen Auge mehr Verstand hervorblickt, als aus allen weichlich gebildeten For-

men von Guido's und Correggio's Engeln zusammen genommen. Betrachtet nur den Kopf. Geist und Form und aller Glieder bedeutungsvolle Stellung mit der Gewänder breitem Wurf hat Raphael in bestimmte Umrisse gesetzt von grofsem Style; doch auch mit nöthiger Bezeichnung des charakteristisch Individuellen, wie an Johannes.

Als Gemählde kann es mit St. Cäciliens Bild verglichen werden, mit dem es aus derselben Periode auf derselben Stufe der Kraft und Farbenfülle steht in den Massen, wie in den einzelnen zärteren Theilen der Ründung durch Mitteltöne.

Bemerkenswerth bleiben Wanderung und Schicksal dieses Bildes. Ursprünglich für die Kirche Ara Coeli auf dem kapitolinischen Hügel bestimmt, kam es später nach Foligno, von dort nach Paris, und jetzt zurückgekehrt in diesen Saal. Ob für immer oder bis zu einer weiteren Bestimmung, ist nicht entschieden.

Auch dieses Gemählde ward in Paris von Holz auf Leinwand gezogen, da sein mürber Zustand wegen des überhandnehmenden Wurmfrafses sehr bedenklich war. Man mufs gestehen, dafs auch diese Operation vollkommen gelang. Wir haben absichtlich sehr genau

und allenthalben das Gemählde unmittelbar nah betrachtet und keine Spur von Mifslingen und dadurch nöthig gewordenen Retouchen daran wahrgenommen, die auch dem geübten Auge vor der Zeit eines späteren Nachdunkelns nicht entgehen.

T r a n s f i g u r a t i o n. Christus wird auf Tabor verklärt. Indessen sollen seine Jünger einen Besessenen heilen, aber sie können nicht; denn ihr Meister ist abwesend. Dieser Gedanke zerfällt in zwey verschiedene Momente. Wir bemerken darüber Folgendes. Die Scene der Transfiguration gründet sich genau auf Luc. IX. 28 — 33; die untere mit dem Besessenen aber auf Luc. IX. 40. — Die C o e x i s t e n z beyder Momente widerspricht zwar keineswegs Luc. IX. 37. Denn am f o l g e n d e n T a g e brachte der Vater den besessenen Sohn zu C h r i s t u s, nachdem er ihn wahrscheinlich am Tage vorher, wo Christus eben verklärt wurde, vergebens den Aposteln zur Heilung vorgeführt. Luc. IX. 40. Jedoch bürgt uns kein Text für die Gewifsheit. In der g l e i c h z e i t i g s i c h t b a r e n Zusammenstellung der beyden getrennten Momente scheint uns also die ganze poetische Licenz zu liegen, die sich R a p h a e l hier erlaubt hat, und die wir dahin gestellt seyn lassen,

weil er doch mit keinem dem obern historisch näher liegenden Gegenstande den untern Raum hätte ausfüllen können. Interessanter wird jetzt die Betrachtung seyn, wie der Künstler eine jede dieser Aufgaben gelöset hat.

Zuerst die Transfiguration. Christus, der Erde entrückt, schwebt gegen Himmel zwischen Moses und Elias, die, schwebend ihm zu beyden Seiten, mit ihm den Glanz der Vision vollenden. Auf des Berges Fläche liegen die Zeugen seiner Herrlichkeit Petrus, Jacobus und Johannes.

Christus ist im ganzen Sinne verklärt. Sein blendend weisses Gewand zeigt ihn fast völlig entkörpert. Sein Angesicht strahlt von göttlicher Anmuth. Sein Aufblick zum Vater ist der seligste Erguſs des gerührtesten Dankes für dieſs bestätigende Zeugniſs seiner Sohnschaft. Das Maaſs des innigsten Dankes erfüllt er mit empor gehobenen Armen. Ein durchaus heiliges Wesen seht ihr, die edelste Gestalt, den Abglanz der göttlichen Majestät des Vaters im Sohne, den willigsten Gehorsam, die tiefste Ehrfurcht des Sohnes gegen den Vater — den Sohn Gottes. So ist er verklärt. Und so hat Raphael sich selbst in ihm verklärt.

Christus schwebt, doch nein, er wird wie

vom leichtesten Aether schwebend getragen; diefs zeigt sich in den nur sanften Bewegungen des Körpers, um den sich das untere Gewand nicht flatternd, wie angegossen, schmiegt, und die ganze Form in ihrer Schönheit darstellt. Nur will uns eben darum der nach oben geschwungene Theil des Mantels zu bewegt dünken, zu breit und schwer.

Moses und Elias schweben dagegen im eigentlichen Sinne, mehr durch eigene Kraft sich darin erhaltend, ihre Gewänder sind ein Spiel der Luft. Ihr Ausdruck ehrfürchtiges Staunen, Anbethung; doch an Schönheit der Gestalt und edlen Formen stehen sie dem Verklärten nach.

Die drey Apostel auf dem Berge sind wieder ein Meisterstück der Motivierung. Jakobus erfüllt die Worte des Textes: „Da die Jünger das hörten, fielen sie auf ihr Angesicht und fürchteten sich sehr.“ Von Furcht ergriffen liegt er bethend zur Erde gebeugt. Petrus, bemüht das schlaftrunkene Haupt vom himmlischen Lichte weg zu wenden, vermag nicht die Augen vor der Alles durchdringenden Klarheit zu öffnen, und wehret sich ihrer mit vorgehaltener Rechten. Aber Johannes ist im vollen Zustande des Wachens. Von Schrecken ergriffen bebt sein Oberleib vor

dem blendenden Glanze zurück, die Linke fliehend ausgestreckt, die Rechte hält er vor die betäubten Augen. Passende Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Stellung ist in dieser schönen Gruppe erschöpft.

Wir betrachten nun den untern Theil des Bildes.

Die reiche Anordnung theilt sich in zwey Hauptgruppen, in die des Vaters mit dem Sohne und den übrigen Freunden und Verwandten zur Linken vom Bilde, und in die der neun Apostel gegenüber. — Was die erstern betrifft, so nehmen sich der Vater mit dem unglücklichen Sohne und der im Vorgrunde knienden weiblichen Figur (vielleicht die ältere Schwester) am wesentlichsten aus.

Der Besessene ist im Moment des heftigsten Paroxismus geschildert, alles in gewaltiger Spannung, jede Muskel hervorgetrieben, die Finger krampfhaft gebogen, die beyden Arme nach oben und unten gestreckt, der ganze Körper in konvulsiver Drehung. Der Kopf mit den schief gezogenen Augen, dem aufgesperrten Munde rücklings gebogen. Ein Jammerbild des höchsten Leidens! Und doch kein Schreckbild, nichts, was durch widrigen eckeln Eindruck den Blick zurück scheuchte, man fühlt sich von Mitleid ergriffen. Die

höchste Wahrheit des Ausdrucks, aber innerhalb der Grenze des Schicklichen.

So hält ihn der Vater von Hinten mit beyden Armen um die Brust erfaſst. Er vermag nicht einen derselben zu bewegen oder auszustrecken, um den Aposteln sein Elend zu schildern, sie bittend zur Hülfe aufzufordern. Darum muſste sich der Ausdruck im Kopfe allein concentrieren, dort jetzt um so verstärkter hervortreten. In dem gepreſsten Munde liegt körperliche Anstrengung. Aber die aufwärts gezogenen Augenbraunen, die gefurchte Stirne, das rollende Auge, kurz jeder Zug spricht und fleht um Hülfe, Rettung und Erbarmen für den unglücklichen Sohn, den einzigen Sohn. Die ältere Schwester, sie kniet im Vorgrunde, zeigt mit beyden Händen auf den jammervollen Zustand des Bruders hin; wie zart sich der Schmerz auf dem reitzend schönen Profile mahlt! Und die Jüngere rückwärts mit dem verweinten Auge, dem wehmüthig gezogenen Munde, man kann ihr die Theilnahme nicht versagen. Und so durchaus. Alle flehen um Hülfe und bitten still, vertrauungsvoll und tief bewegt für den Bruder, Freund und Verwandten. Eine herrliche Mischung!

Und wie sind die Apostel in Beziehung auf diese Scene geschildert?

Andreas zuvorderst und im Vorgrunde sitzend wurde durch das Angstgeschrey der Bedrängten aus seiner ernsten Betrachtung aufgeschreckt. Das Buch zur Seite gelegt, faſst er jetzt, von Staunen ergriffen mit vorgebeugtem Oberleibe und ausgestreckter Linken, den Besessenen scharf und unverrückt ins Auge. Weniger gerührt scheint der stehende Apostel hinter ihm. Aber es ist nicht Kälte, es ist die Macht des Vertrauens, die ihm diese Ruhe gibt, es ist die Zuversicht, daſs ihm sicher geholfen werde; nur komme diese Hülfe von oben, von dem Meister, nach dem er hinzeigt. Von gleicher Gemüthsstimmung ist, der euch den Rücken zukehrt, gleich hinter Andreas. Er beruhiget die beyden vor ihm stehenden, tief gerührten Jünger in ihrem herzlichen Bedauern nicht helfen zu können; daſs auch er die Hülfe von Tabor erwarte, gibt er deutlich zu erkennen.

Eine der sprechendsten Figuren ist der Jünger mit dem schön gelockten Haupthaare. Wie ängstlich er sich vorbeugt! Wie ihm die Begierde aus dem groſsen Auge schaut, und vor Staunen ihm der Mund geöffnet steht! Wüſste man nicht, daſs Johannes Zeuge der Verklärung ist, für ihn müſste man den zarten Jüngling nehmen; so blühend, so liebevoll und

theilnehmend ist sein Ausdruck. Wie gern gäbe er sich selbst hin, könnte er nur helfen. Rührend ist die Theilnahme des älteren Jüngers neben an. Er kniet. Der Leib scheint in leiser Bewegung sich hinwegzuwenden; aber den Blick, den gerührtesten von allen, den wehmüthigsten, kann er dem Unglücklichen nicht entziehen. Stellung und Ausdruck verrathen das tiefste Mitgefühl physisch und moralisch.

Welcher Contrast zu den beyden letzten Figuren dahinter! Besonders zu dem Alten mit dem trotzigen Munde, der eben herbeygekommen von dem anderen auf die Erscheinung aufmerksam gemacht wird. Eine eiskalte Seele, es kann nur Judas sey, den der Geitz unempfindlich gemacht für fremdes Leiden und gefühllos *).

*) Gemeinlich gehen die Künstler in der Schilderung dieses Charakters zu weit, ja nicht selten bis zur Uebertreibung, da sie ihn im Ausdrucke als den ärgsten, verruchtesten Bösewicht darstellen, der nicht einmahl der Reue fähig war. Das war Judas durchaus nicht. — Geitz und Habsucht hatten sich seiner (als Säckelmeister der Gesellschaft) bemächtiget. Einen klaren Beweis davon gibt er bey Joh.

So wufste Raphael den Ausdruck mannigfach zu motivieren, da stärker hervorzuheben, dort schwächer, hier angeregter von Aussen, dort inniger von Innen bewirkt, nach Verschiedenheit des Alters und Charakters. Das ganze ist ein Meisterstück des Ausdrucks und der poetischen Erfindung.

Was nun die mahlerische Erfindung betrifft, unter welcher wir die Anordnung de Ganzen verstehen; so ist der Reichthum der Figuren, vor allen der Apostel, auf dem gegebenen Raume glücklich entfaltet. Die einzelnen Gruppen sind deutlich zusammengestellt, und eben so wieder Alle zur Einheit

XII. 5. 6. — Und so war der Geitz selbst die traurige Quelle des Hochverraths an seinem Meister. Den hohen Rath diefsmahl um 30 Silberlinge zu prellen, war seine einzige Absicht; überzeugt, dafs Christus, einmahl in den Händen seiner Feinde, sich selbst daraus befreyen würde, wie er denn auch früher schon ihren Nachstellungen entgangen ist. Die bald darauf gefolgte Zurückgabe des Blutgeldes, seine tiefe Reue, die ihn bis zur Verzweiflung gebracht, als er seine List gänzlich mifslungen sah, geben deutlich zu erkennen, dafs Verblendung aus Habsucht, nicht Bosheit die Triebfeder seiner Handlung gewesen.

des Ganzen verbunden. Kein Ueberfluſs, nirgends Müssiges, jedes an rechter Stelle.

Die Zeichnung ist von bewunderungswürdiger Vollkommenheit, correct, im groſsen Style, von harmonischer Bewegung der Linien und zierlich, wie an dem schönen Weibe, die im Vorgrunde kniet. Die Faltung der Gewänder durchaus wahr und von breiter Behandlung, abwechselnd nach Lage und Stellung der Glieder, dem Nackten verständig angepaſst. Christus, Andreas und die vordere weibliche Figur geben davon augenscheinliche Beweise.

Hinsichtlich des Kolorits sind die früheren Meinungen getheilt. Einige schreiben die Ausführung dem Raphael selbst zu; Mengs *), der in diesem Theile das Bild der genauesten Prüfung unterworfen, behauptet geradezu: „Raphael habe kein einziges Bild seiner letzten Zeit mit eigener Hand vollendet, und läſst den untern Theil, von Julio Romano untermahlt, von Raphael retouchieren." Nach Mengs weiteren Bemerkungen „widerstand aber die dünne Ueberlage der Retouchen der Zeit nicht, die kräftigere Unterlage ist hervorgewachsen; dieses sey der Fall mit

*) *Opere di Mengs. Parma. T. I. p. 145.*

dem aschgrauen Tone der Fleischtinten an der knienden weiblichen Figur, woran alle Lassuren Raphaels verschwunden. Wahrer dagegen und kräftiger zeige er sich an den Verbesserungen der früheren Anlage einiger Extremitäten, z. B. an dem grofsen Zehen der vordern weiblichen Figur und am linken Daumen des Andreas, wo sein Auftrag genährter seyn mufste; eben so in den Köpfen der Apostel, die eine pastosere Behandlung zuliessen."

Man kann der Meinung eines so tiefen Kenners und von so augenscheinlich überführenden Gründen unterstützt, seine Zustimmung um so weniger versagen, als man, auch abgesehen von der Glorie, die ganz von Raphaels Hand, und im ätherischen Charakter der Scene vortrefflich ausgeführt ist, ihn, aus vielen schon früher bezeichneten Stellen jener Gemählde, die von ihm selbst vollendet, als eigentlichen Mahler kennen gelernt hat, hinter welchen die Ausführung eines Theils dieses Gemähldes zurück stehen mufs.

Von Seiten des allgemeinen Helldunkels hat die Transfiguration wesentliche Verdienste. Die Hauptmassen sind in gewählter Gegeneinanderstellung schön verbunden und wirksam auseinander gehalten. Dagegen zeigt sich mehr Mangel desselben in den einzelnen Thei-

len des Runden. Die nachgedunkelten Schatten stehen zu grell dem Lichte über, sie haben die schwächeren Mitteltöne überwachsen. Es fehlen allenthalben dem Schatten die Lichtreflexe, jenes magische Mittel, wodurch ihm Klarheit und Rundung gegeben wird. Man vermiſst sie hier ungern, und am Meisten an den in den lichteren Theilen des Fleisches vortrefflich behandelten Köpfen der Apostel, da ihr Mangel sie von einer gewissen Monotonie und Härte nicht frey läſst.

Wir glauben indessen der trefflichen Stelle des Plinius *) auf den griechischen Timanthes, hier den schicklichsten Platz einer Anwendung auf den römischen Raphael gönnen zu müssen: „In den Werken dieses Einzigen spricht uns stets mehr die Seele an, als der Pinsel und wie groſs auch des letzteren Geschicklichkeit seyn mag, sie wird dennoch vom Geiste übertroffen."

Am Schlusse erlauben wir uns noch über zwey der wesentlichsten Figuren dieses Bildes, ich meine den sitzenden Andreas im Vor-

*) Atque in unius hujus operibus intelligitur plus semper, quam pingitur, et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.

Plinius L. 35. *C.* 10.

grunde und die ihm gegenüber kniende reitzendschöne weibliche Gestalt eine Meinung zu äussern, die, so gewagt sie Manchen scheinen mag, den Verfasser zu einer noch gewagteren Vermuthung gebracht hat.

Daſs beyde Figuren integrierende Theile dieser Gruppen sind, ist kein Zweifel, eben so wenig, daſs sie, was Ausdruck und Charakter betrifft, auch ganz ihre Stelle ausfüllen; sie gehören wesentlich mit zur poetischen Erfindung. Allein ohne Rücksicht dessen, daſs Raphael überhaupt in der mahlerischen Erfindung dieses Bildes einen, gegen seinen früheren, weit freyeren Styl angenommen; so hat es den Verfasser doch immer bedünken wollen, als seyen die beyden genannten Figuren rücksichtlich dieser Erfindung, in ihren Situationen (Stellung und Bewegung) absichtlich auf eine gewisse Wirkung berechnet, als wären sie so nicht ohne gewisse Prätension hierher gestellt; die weibliche Figur besonders. Sie gehört mit zur Gruppe des Besessenen, vielleicht eine nahe Verwandte desselben. Aber sie paſst in diesem zierlichen Costüme, in dieser vornehmen, entschlossenen Stellung, die sie wohl schwerlich selbst so in der Wirklichkeit würde angenommen haben, nicht recht mehr dazu. Man ver-

gleiche sie nur einmahl ganz unbefangen mit der übrigen höchst zufälligen Anordnung der Gruppe. Kopfputz und Zierlichkeit des Gewandes, selbst der entblöſste Nacken mit der reitzenden Schulter und den völligen üppigen Armen deuten auf Absichten des Künstlers, die unter andern sein Streben, Blick und Aufmerksamkeit des Zuschauers vorzüglich auf diese Figur zu richten (etwa auch noch um den unfreundlichen Eindruck des Besessenen dadurch zu schwächen) uns nicht undeutlich zu erkennen geben.

Im wesentlichen, doch mit den nöthigen Modifikationen, gilt dieſs auch von der Figur des Andreas.

Dieſs soll aber keineswegs zum Tadel des Bildes gesagt seyn. Denn so lang die mahlerische der weit höheren poetischen Erfindung (dem Ausdruck und Charakter) so glücklich untergeordnet ist, daſs jene von dieser, wie hier, immer noch weit überwogen wird, muſs aller Tadel verschwinden.

Wozu alsdann aber diese Bemerkung?

Es kam nach Raphaels Tod die Zeit, ja, sie war, als er noch lebte, durch Mich. Angelo schon ziemlich angeregt, in welcher man an dem viel bewegten, breiten Style der Anordnung Geschmack fand; mehr auf Ab-

wechslung in den Stellungen sah, und wie dabey die Figuren am Beſsten ins Auge fielen; wo man den durch die Handlung geforderten, wahren Ausdruck mit pikanten Kontrasten vertauschte, und bey der Wahl der Figuren nicht auf den Bedarf der Handlung, sondern auf den Raum sah, der damit ausgefüllt werden sollte. Kurz es zeigte sich stets Frivolität des Geschmackes für Schilderungen, worin man alle Wirksamkeit mehr für das Auge, als für den Geist berechnete; eine Frivolität, der leider von den Künstlern selbst, durch Zeit und Umstände veranlaſst, zum Theil auch durch eigene Geistes-Armuth genöthiget, um so williger gefröhnt wurde.

Zwar war die dichterische Kraft der Erfindung mit Raphaels Geist so innig verwachsen, sie half ihm vom ersten bis zum letzten Tage seiner Schöpfungen so treulich, allen seinen Werken damit das Siegel echter Kunst aufzudrücken, daſs man mit Gewiſsheit behaupten kann, er würde nie von seiner Höhe so weit herabgesunken seyn, daſs er gleich den Späteren dem mahlerischen Theile der Anordnung das Uebergewicht über den geistigen gestattet hätte.

Indessen hat es sich doch — so scheint es — in des Künstlers letztem Werke gezeigt,

dafs auch Menschliches an ihm war, und er nicht abgeneigt gewesen, den Schwächen seiner Zeit, vielleicht noch mehr dem leichtfertigen Geschmacke seiner nächsten Umgebungen, so viel es ihm noch thunlich schien, nachzugeben. Dafs er ihm auch noch ferner nachgegeben hätte, ist wohl zu vermuthen; doch in wie weit, und bis zu welchem Grade, darüber ist uns durch seinen frühen Tod alle Möglichkeit des Urtheils benommen.

„So nun aber dieses am grünen Holze geschah, was soll mit dem dürren geschehen?"

Darum also jene frühere Bemerkung, und — unsern jungen Künstlern zur Warnung, sich, sind sie aus dem Geiste der Wahrheit geboren, nicht vom Lügengeiste der Zeit beschleichen zu lassen, der nur Schein für Wirklichkeit biethet, und alle Kunst zu Grabe führt.

Kapelle St. Lorenzo.

Paul V. liefs sie von Fra Giovanni Angelico da Fiesole in Tempera ausmahlen mit Scenen aus dem Leben der Heiligen Laurentius und Stephanus. Jene sind zu unterst in fünf Bildern dargestellt. Zuerst wie der Heilige kniend vom Papste den Kelch empfängt; dann Geld zur Vertheilung unter die Armen erhält; die Almosen-Spende; sein Urtheil vor dem Kaiser, endlich sein Märtyrer Tod. — Ueber diesen Gemählden befinden sich sechs andere aus dem Leben des heiligen Stephanus. Das erste davon ist seinem Inhalte nach mit der ersten Scene aus dem Leben des h. Laurentius verwandt; das zweyte stellt die Almosenvertheilung vor; das dritte eine Predigt des Heiligen; das vierte seine Vertheidigung; das fünfte seine Fortschleppung zum Tode; das sechste die Steinigung.

An den oberen Pfeilern sieht man mehrere Kirchen-Lehrer, einzelne Figuren; an der Decke die vier Evangelisten.

Wem Anglico's Arbeiten zu Florenz zu Gemüthe gegangen sind, der kann sie auch hier nicht ohne Rührung betrachten. Was seine Werke dem Geiste so anziehend macht, ist die eigene fromme Seele des Künstlers, die sich auch in diesen Darstellungen in alle Gestalten ergossen hat, und daraus in sanften Strömungen den betrachtenden Gemüthern sich mittheilt. Allen diesen Schilderungen liegt ein und derselbe Grundton seines Gemüthes als Motiv unter, — Einfalt, Demuth, Andacht, Bescheidenheit, Frömmigkeit. Man hat daher im Ganzen Mühe, eine Darstellung wesentlicher vor der andern auszeichnen zu können.

Die Figuren finden sich wie zufällig zusammen, einfach und ruhig, neben und hinter einander gestellt, weniger in besondere Gruppen getrennt und wieder künstlich vereint, wie in den Darstellungen der beyden Heiligen in der Almosenvertheilung, der Predigt, vor den Richtern. Es fehlt dabey nicht an Mannigfaltigkeit der Bewegung und Stellung der Figuren, nur selbst wieder, dem Ausdrucke entsprechend, ruhig und einfach, aber mit möglichster Verschiedenheit in den bedeutungsvollsten Charakterzügen der Köpfe. Betrachtet nur zunächst die Almosen-Spende des Laurentius, und die Predigt des Stepha-

nus. In jener, wie Mitleid erregend ist nicht der Ausdruck! Alle verlangen, demüthig heischend, voll Andacht und Ehrfurcht! Der Kleine an der Mutter Hand ist lauter Natur.

In der Predigt des Stephanus sind die Weiber zunächst um den Redner gruppiert, die Männer im Hintergrunde. Recht wahr und sinnig. Während die Männer mit dem Verstande des Lehrers Wort erst zweifelnd erwägen, ist es schon tief und überzeugend in der Weiber zärteres Gemüth eingedrungen. Wie sich da sinnende Aufmerksamkeit, dort gläubiges Verlangen, hier freudiges Erkennen der Wahrheit bis zur Ueberzeugung auf den Gesichtern mahlt, auf den wunderlieblichen Gesichtern! — Ein solch frommes Leben mufste nothwendig der Seele ganze Schönheit nach aussen fördern in den anmuthigsten Stellungen der Köpfe mit allen Grazien der Bewegung, selbst der ganzen Figuren. In der Almosen-Vertheilung ist die weibliche Figur mit dem Körbchen am Arm, die weggeht, und die andere, die eben Almosen empfängt, das Schönste, was man sehen kann.

Wie in den Weibern vorherrschend das Zarte, so thut sich in den männlichen Figuren das Würdige und Erhabene hervor. Sehet sie nur, die Apostel vor Allen, auch die Rich-

ter und wieder oben die Kirchenlehrer; Bonaventura ist ausgezeichnet. Und wo, wie in Stephanus Anklage das Edle mit dem Gemeinen im Ausdrucke wechselt, ruhige Fassung gegenüber fanatischer Wuth, da fällt er nicht aus sich heraus, wird nicht Karikatur. — Wie er nur den einzigen Stephanus im Ausdruck so tief und richtig gefühlt hat! Einmahl als Prediger, und dann vor dem Richter. Dort ein Lehrer der Wahrheit, die Ruhe und Gelassenheit selbst, mit welcher Zuversicht er da steht; die eigene Ueberzeugung spricht ihm aus dem Auge. Es bedarf nicht lange der Ueberredungskünste, keiner sophistischen Phrasen, keiner heftigen Affekte, die in Geberden weit ausholen. Die Lehre ist für sich klar, er zählt sie an den Fingern her *). Hier aber vor dem Richter, als Vertheidiger nicht Seiner, sondern der Sache Gottes. Er hat es gegen die Lüge zu thun, es mit der Bosheit seiner Feinde aufzunehmen, die ihm gegenüber stehen. Jetzt ist er, vom Eifer Gottes ergriffen, nicht mehr der sanftmüthige Lehrer; er spricht mit dem Feuer eines Hoch-

*) Raphael hatte diese Figur wohl gesehen, man erinnere sich nur seines Socrates in der Schule von Athen.

begeisterten, einer der Propheten ist in ihm erstanden. Wie kühn er vor dem Richter steht, ohne Scheu vor dem Menschen, groſs und würdevoll seinen Gott vertheidigend!

Ja, was wir schon einmahl früher *) von Angelico gesagt, es bleibt dabey: An Innigkeit der Gefühle und der richtigsten Bezeichnung, durch die er allen seinen Darstellungen und ihrer Anordnung Wahrheit und Natur gegeben hat, hat ihn keiner übertroffen. In der poetischen Erfindung des Zarten und Ruhigen steht er mit den gröſsten Meistern auf gleicher Stufe.

Wir haben, ehe wir vor diese Werke getreten sind, das Vollendete in der Kunst gesehen, in wie fern Menschen vollenden können. Und doch stehen wir hier vor manchen Gestalten freudiger bewegt, tiefer gerührt, ja entzückt. Aber es ist der Geist, nur er allein, der den Geist so bewegen kann und rühren bis zum Entzücken. Wir erkennen alle die Vollkommenheiten, die erst in späterer Zeit dem Wesen der Kunst zugewachsen sind durch Ausbildung des technischen Theiles und der höheren Virtuosität, besonders in der Zeichnung, welche dem Künstler in jeder Hinsicht,

*) *Th.* 1. *S* 216.

vor Allem aber dazu nothwendig ist, seinen Figuren mehr Bewegung, ihrem Handeln mehr Thätigkeit und Nachdruck geben zu können in Schilderungen, wo das Leben heftiger nach Aussen dringend sich mannigfacher regen und gestalten muſs in Stellung und Wendung des Körpers. Man vermiſst aber bey unserm Künstler diese Gewandtheit durchaus und vor Allem hier in den beyden letzten Scenen aus dem Leben des h. Stephanus.

Uebrigens trägt Angelico's Zeichnung hauptsächlich die Gebrechen der Kindheit an den Extremitäten der Figuren bey sonst richtigem Verhältniſs ihrer übrigen Theile. Man vermiſst aber hierin das Vollkommnere mehr, als man es entbehrt, da von Seiten der Tiefe und Erhabenheit in Bezeichnung des Ausdruckes der Empfindung, die uns bekannte höchste Stufe der Kunst erreicht ist.

Die Gewänder sind ausgezeichnet, groſs gefaltet, von edlem Style. Ihre Färbung ist wahr, und zu reinen Accorden zusammengestimmt. Seinen Lokal-Fleischton kann man nur in der Natur wieder finden; aber den Mangel der Mitteltöne und Reflexe muſs man seiner Zeit um so mehr zu gut halten, als wir selbst noch in den viel späteren Werken des Raphael, der ihn gleichwohl an Virtuosität

weit übertroffen hat, ihre glückliche Anwendung grofsen Theils vermissen.

Hiermit scheiden wir von unserm geliebten Fra angelico da Fiesole mit dem herzlichsten Wunsche, kein Fremder, dessen Fufs je den Vatikan betritt, möge sich, wenn es ihm um das Wahre der Kunst zu thun ist, den reinsten Seelengenufs an diesen Gemählden versagen.

Camera de' Papiri.

So genannt von den alten Manuscripten, die auf Papyrus geschrieben, ringsum die Wände zieren. Es ist ein prächtiges Gemach. Die Wandpfeiler, die Thür- und Fenster-Pfosten vom schönsten orientalischen Granite, dem grauen und rothen, das Fries von Porphyr, der Fufsboden mit den gewähltesten Marmorarten eingelegt, ohne gleichen.

Was aber hinsichtlich der Kunst dieses Zimmer noch merkwürdiger macht, ist Raphael Mengs Deckengemählde in Fresco.

Das mittlere Bild stellt die Geschichte vor. Das Buch auf den Rücken des alten Chronos gestellt, schreibt sie in dasselbe die Tha-

ten ein, die ihr der doppelköpfige Janus in die Feder dictiert. Auf der andern Seite ein Genius mit geschichtlichen Belegen. Dem Ganzen ist die Fama beygegeben, die das Aufgezeichnete laut verkündet, und, indem sie dabey nach dem fernen Museum Clementinum hinzeigt, zu erkennen gibt, daſs diese Ehre dem Stifter desselben zugedacht sey.

Der Thüre gegenüber sitzt Moses, zur Rechten und Linken zwey Genien. Ueber der Thüre der h. Petrus sitzend zwischen zwey Genien. Auf jeder der beyden Seitenwände eine Lunette, jede mit zwey Kindern. — Die Verzierungen sind von Unterberger.

Man hat gegen die Deutlichkeit der Allegorie des mittleren Bildes und die richtige Bezeichnung dieses Gegenstandes mit guten Gründen Vieles eingewendet.

Unserm Zwecke gemäſs haben wir es aber hier nur mit der Darstellung selbst zu thun, wie sie wirklich ist, und zwar in der doppelten Hinsicht ihrer poetischen und mahlerischen Erfindung.

Richtige Bezeichnung des Charakters und dessen Beziehung auf Einheit sind wesentliche Anforderungen an eine gelungene poetische Erfindung. — Von dieser Seite aber scheint uns die Aufgabe nicht befriedigend gelöst. Die

Geschichte, die Hauptfigur des Ganzen, ist ihrem eigentlichen Charakter nach hier viel zu bewegt, nicht in dem Ernste, in der kalten, ruhigen Fassung und Besonnenheit gehalten, die ihr nothwendig zukommen müssen, sollen wir der strengen Wahrheit ihrer Berichte gläubig vertrauen. Janus steht mit der Geschichte in der nächsten Berührung, er theilt ihr eben mit, was sie aufzeichnen soll. Sie ist in Ekstase, möchte man sagen, und Er? — Er wendet sein Gesicht von ihr ab. Eben so der Genius, er thut, als gehe ihn die Geschichte nichts an; er sieht dem Zuschauer ins Gesicht, und doch ist sein ganzes Daseyn hier nur durch sie bedingt. Sein Kopf ist schön, aber was sagt er? Wo bleibt hier der Charakter, wo die Beziehung zur Einheit? Die Göttinn des Rufes mit der Trompete ist ein verbrauchter Gedanke, sie selbst hier ganz entbehrlich; das Museum spricht laut genug. — Man sieht überall, wie der magere Gedanke den Künstler verleitet hat, durch allerley Beyordnungen dem ganzen Leben und Bedeutung zu geben. Aber Formen und Farben ersetzen den Mangel des Geistes nicht. Man stelle sich noch einmahl in Gedanken vor Fiesole's Werke.

Der Kopf des Moses soll das Porträt eines

Papstes seyn. Die Individualität der Züge spricht allerdings dafür. Aber darum ist es auch kein Moses; ihm fehlt der tiefe Ernst und das Erhabene desselben. — Mit der Figur des h. Petrus aber hat der Künstler sich besser abgefunden; in ihm erkennt man den Apostelfürsten.

Hinsichtlich der mahlerischen Erfindung entbehrt das mittlere Bild einer guten Anordnung und glücklichen Zusammenstellung der Figuren zu einer wohlgestalteten Gruppe. Ein Fehler, der den Mangel einer nothwendig geforderten Einheit im Zusammenwirken aller nur um so fühlbarer macht.

Erst im Technischen finden wir den grossen überlegenen Meister neuerer Kunst. Hier tritt er mit allen seinen Verdiensten uns vor die Augen. An Correctheit der Zeichnung, an Schönheit gewählter Formen dürfte im Ganzen es ihm noch Keiner der Neueren zuvor gethan haben. Die Antiken waren sein Vorbild, und Titian und Correggio seine Muster in Färbung und Beleuchtung. Ohne sie je erreicht zu haben, lag es doch in ihm, sich beyden bis zu einer ausgezeichnet hohen Stufe zu näheren, die wir bis jetzt noch von keinem Späteren erreicht glauben. Mehrere ganz vorzügliche Stellen dieses Gemähldes,

vor Allem aber seine Genien und Kinder geben unwiderlegliche Beweise davon.

Mengs war eines der ausgezeichnetsten Talente, ein tüchtiger Mahler. Hiermit glauben wir seine Eigenthümlichkeit als Künstler am strengsten bezeichnet zu haben.

Wir haben aber dieser unserer Meinung nicht bloſs das voranstehende Werk, das, wenn nicht das schönste, doch zu den erlesensten seiner Arbeiten gehört, zum Grunde gelegt. Wir hatten dabey noch ein in unserer Nähe sich befindliches Oehlgemählde von groſser Vollendung, eine h. Familie mit sieben Lebensgroſsen Figuren im Sinne. Es zeigt sich auch darin, da der Gegenstand eine gröſsere Mannigfaltigkeit und tiefere Motivierung der Charaktere verlangte, eine merkliche Beschränktheit der poetischen Erfindung, durchgängigen Mangel an tiefer angeregten Gemüthszuständen und ihrer strengeren Beziehung auf einander zum Ganzen; bey besserer Anordnung der Gruppe, wenig Wirksamkeit des Helldunkels in Auseinanderhaltung ihrer Theile; im Ganzen correcte Zeichnung, doch nicht, daſs Manches nicht anders zu wünschen wäre; blühende Färbung, und Fleiſs und Ausdauer in der Vollendung; kurz es zeigt sich ein Streben überall das vorhan-

dene Beſste zu wählen, aber durchaus wenig oder keine eigenthümliche, **geniale** Kraft selbstständiger Production, nicht einmahl, um seine überall sichtbare Tendenz hinter eine gewisse Leichtigkeit und Freyheit im Zuwerkegehn dabey zu verbergen.

So liessen uns beyde Bilder kalt in der Betrachtung und ohne alle Theilnahme, obgleich wir den einzelnen Schönheiten darin unsere Bewunderung nicht versagen konnten.

Es frägt sich nun, konnte **Mengs** mit diesen Mitteln und auf diesem Wege, der Kunst, ich will nicht sagen eine neue, sondern die von den Aelteren schon betretene Bahn wieder öffnen?

Wenn vom Verfalle der Kunst die Rede ist, so gilt dieſs offenbar mehr von ihrem eigentlichen und inneren Wesen, als von den äusseren Mitteln ihrer Darstellung. Fast zu allen Zeiten ihres Verfalles (die neuesten nicht ausgenommen) zeichnete und kolorierte man die Gegenstände immer noch verhältniſsmässig besser, als man sie richtig und wahr zu beleben und zu ordnen wuſste. Im Letzteren liegt eigentlich immer das gröſste Unheil, dessen Beseitigung nur von einem beglaubigten **Genie** zu erwarten steht, das mit unbezwinglicher Geistesmacht, mit schöpferischer Kraft

eigener Production und wie durch ein Wunder — sollen selbst die Ungläubigen bekehrt werden — das Wesen der Kunst aus seinem eigenen Wesen, der Seele, hervorruft.

Wir glauben nicht, daſs in Raphael Mengs der Kunst ein solches Genie geboren war, wenigstens zeugen seine Werke nicht dafür; und er selbst mag gefühlt haben, daſs er so hohes Werk zu vollbringen nicht genug begeistiget war. Er suchte darum die Kunst auf anderem Wege zu retten, nähmlich auf dem einer vollendeteren Ausbildung ihrer Darstellungsmittel.

Allein abgesehen davon, daſs dadurch dem Wesen der Kunst, ist es erst einmahl wiedergeboren, nur ein höheres, vollendeteres Daseyn in ihren Werken verschafft werden kann; so sind wir selbst mit der Art ihrer Ausbildung nicht verstanden.

Mengs dringt überall auf Schönheit und Reinheit der Form, er verweist darum auf die Antike; er verlangt Wahrheit der Färbung, Glanz und Wirkung, und stellt Titian und Correggio zu Mustern auf. Das ist nun Alles gut. Aber warum die Schönheit der Form nur am Steine, die Farben und Farbenwirkung nur im Gemählde suchen? Soll es mehr seyn als Natur, was beyde euch ge-

ben, so fürchte ich, es ist weniger als sie; mindestens die Natur nicht mehr, wie ihr sie brauchen könnt, die ungekünstelte, so lebendig und charakteristisch, wie sie zur Individualität euerer Darstellungen paſst. Ist es aber die Natur selbst, warum sollt ihr sie nur aus der Nachahmung — selbst der Beſsten — und nicht unmittelbar aus ihr ziehen? Was habt ihr damit mehr als Nachahmung der Nachahmung, eine hinter dem Originale zurückgebliebene Copie? Ein Verfahren, das zuletzt in der Manier endet.

Titian's Färbung ist wahr und natürlich, weil er die Natur zum Muster gewählt. Warum soll nun aber Titian und nicht die Natur selbst euer Muster seyn? Den ihr in der Nachahmung doch nie erreicht, euch aber — was noch das Schlimmste ist —, dadurch mehr und mehr vom Urbilde selbst entfernt.

Sehen und fühlen möcht ihr immer die Antike, den Titian und Correggio; aber auch die Natur, und sie vor Allen. Denn von der Natur sind die Alten ausgegangen; sie hatten kein anderes Muster. Durch sie allein sind sie geworden, was sie sind; zu ihr also müſst ihr unbedingt zurückkehren, um das zu werden, was sie waren.

Hiermit schliessen wir unsere Betrachtun-

gen der Kunstwerke im Vatikan. Was Rom noch ausserdem in Kirchen und Pallästen an Schätzen der Art enthält, und an architektonischen Ueberresten Merkwürdiges zeigt; was uns in seinen nahen und fernen Umgebungen Freundliches begegnet ist, und was wir in und um Neapel gesehen und gesammelt haben, davon im dritten Theile.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Speth, Balthasar,

Die Kunst In Italien

Bd.: 2

München (1821)

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.art.o.72(2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11716631-4